EUPHORION

ZEITSCHRIFT
FÜR LITERATURGESCHICHTE

BEGRÜNDET VON AUGUST SAUER

DRITTE FOLGE

HERAUSGEGEBEN VON

HANS PYRITZ UND HANS NEUMANN

GOETHE-HEFT

45. BAND 1. HEFT

1950

SIMONS-VERLAG · MARBURG-LAHN

INHALT DES ERSTEN HEFTES

Geleitwort 1

Hans Pyritz (Hamburg), Goethes Verwandlungen. Prolegomena zu einem künftigen Goethebild 7

August Closs (Bristol), Goethe und der europäische Geist 23

Leonard Forster (Cambridge), Goethe und das heutige England . . . 35

Walter Hof (Gießen), Um Mitternacht. Goethe und Charlotte von Stein im Alter 50

Oskar Seidlin (Columbus, Ohio), Zur Mignon-Ballade 83

Eckehard Catholy (Göttingen), Karl Philipp Moritz. Ein Beitrag zur „Theatromanie" der Goethezeit 100

Besprechungen

Wilhelm Emrich, Die Symbolik von Faust II. Sinn und Vorformen (besprochen von Hans Pyritz) 124

REDAKTIONELLE BEMERKUNGEN

Anfragen und Beiträge, die das altdeutsch-mittelalterliche Forschungsgebiet betreffen, sind an Professor Dr. Hans Neumann (Göttingen, Calsowstraße 45) zu richten; Anfragen und Beiträge, die sich auf neudeutsche und neuzeitlich-europäische Literatur- und Geistesgeschichte beziehen, an Professor Dr. Hans Pyritz (Hamburg 20, Sudeckstraße 2). Die Redaktions-Geschäftsstelle befindet sich bei dem letztgenannten Herausgeber in Hamburg.

Es wird gebeten, Manuskripte nicht ohne vorherige Anfrage bei dem zuständigen Herausgeber einzusenden. Rückgabe von Manuskripten kann nur erfolgen, wenn das erforderliche Porto beigefügt war. — Für die technische Einrichtung der Manuskripte ist ein Merkblatt zu beachten, das jeder neu hinzutretende Mitarbeiter von der Redaktions-Geschäftsstelle erhält bzw. anfordern kann.

Besprechungsexemplare literarhistorischer Neuerscheinungen, die für den Euphorion bestimmt sind, nimmt der Simons-Verlag (Marburg-Lahn, Barfüßerstraße 1) entgegen. Die Form, in der die eingegangenen Bücher des Fachgebiets zur Anzeige gelangen (Einzelrezension, Forschungsbericht, Sammelhinweis), bestimmt sich nach dem verfügbaren Raum.

Die Zeitschrift erscheint jährlich in vier Heften von jeweils etwa acht Bogen Umfang. Der Preis des Einzelheftes beträgt DM 8.—, der Preis des Jahresabonnements DM 30.—. Für studentische Bezieher gelten Vergünstigungen, über die der Verlag Auskunft erteilt. Die Annahme von Bestellungen und der Vertrieb der Zeitschrift erfolgt durch den Buchhandel.

Die Mitarbeiter erhalten von ihren Beiträgen zwanzig unberechnete Sonderabzüge, weitere auf Wunsch zum Preise von DM —.20 pro Bogen, Bogenanteil und Umschlag jedes Exemplars.

Alle Rechte, auch das der Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten. Printed in Germany.

Geleitwort.[1]

Nach langer Bemühung ist es gelungen, eine Basis für die Fortsetzung des EUPHORION zu schaffen und so der deutschen Literaturwissenschaft ein unentbehrliches Forschungsorgan zurückzugeben, das August Sauer im Jahre 1894 gegründet und neben den schon bestehenden germanistischen Fachzeitschriften bald zu führender Geltung erhoben hatte.

Genau ein halbes Jahrhundert hindurch hat der EUPHORION den Gang der Forschung begleitet, ihre Entwicklungsstadien zugleich gespiegelt und mitbestimmt. In seinem Programm schwang noch die jugendliche Aufbruchsfreude und Triebfülle der Schererzeit: die selbstgewisse und alle Einzelimpulse verbrüdernde Stoßkraft eines Erkenntnisoptimismus, der in der Verbindung von exakter Deskription, philologischer Kritik und biographisch-kausaler Analyse den Schlüssel zur Welt der Dichtung gefunden glaubte; ein objektiv gerichteter Tatsachenwille, der dennoch wertend auf die Normen der „Klassik" bezogen blieb; eine scheinbar ganz esoterisch gemeinte Andacht des Faktensammelns, die trotzdem von umfassenden nationalpädagogischen Wirkungsabsichten getragen war. Von vornherein aber bot Sauer nicht nur der Vielfalt möglicher Themastellungen, sondern darüber hinaus auch der Erörterung von Prinzipienfragen Raum. Dank solcher freisinnigen Leitung konnte es geschehen, daß sich der EUPHORION gegen die innern Wandlungsvorgänge nach 1900 nicht abschloß; daß er als ein lebendiges Glied am Körper der Wissenschaft mitwuchs; daß auch in ihm die große Neuorientierung der Geisteswissenschaften an Diltheys Gedankenerbe, dann die Rückwendung zu einer Metaphysik der Kunst, und endlich nach dem ersten Weltkrieg die ebenso verwirrende wie keimträchtige Methodenkrise der an sich selber irre gewordenen Literaturwissenschaft zum Ausdruck kam. Acht Jahre nach Sauers Tode, 1934, opferte die Zeitschrift mit abermaliger, nun freilich allzu willfähriger, ihr Wesen bedrohender Verjüngungsbereitschaft ihren schönen Namen — der angeblich die „Abhängigkeit deutscher Bildung von humanistischer Gelehrsamkeit" über-

[1] Aus der gedruckten Einladung hier wiederholt, die im Sommer 1949 den Fachgenossen und der Öffentlichkeit das bevorstehende Neuerscheinen der Zeitschrift bekanntgab.

betonte — zugunsten der kulturpolitisch gefärbten Parole „Dichtung und Volkstum". Das neue Programm erweiterte nur dem Wortlaut nach den Aufgabenkreis der Zeitschrift, engte ihn aber in Wahrheit gefährlich ein und zog trotz gewisser Vorbehalte mancherlei tagesgebundene Halbwissenschaft nach sich. Dennoch darf man billigerweise nicht übersehen, daß auch in diesen knapp zehn Bänden der 1944 jäh abgebrochenen „Neuen Folge des EUPHORION" durch eine Reihe bleibend wertvoller Beiträge von rein sachlichem Duktus ein gutes Stück der alten EUPHORION-Tradition bewahrt ist.

Wir bekennen uns heute erneut und bewußt zu dieser Tradition einer innerlich freien, nur der Wahrheit dienenden, weltoffenen Wissenschaft, indem wir den Titel EUPHORION wiederaufnehmen, der im Sinne seines Stifters die Urkraft ewigen Forschungsdranges unter dem Namen der Goethischen Symbolgestalt begreift — im Zeichen der Faustverse, die Sauer der Zeitschrift als Motto mitgab:

Immer höher muß ich steigen,
Immer weiter muß ich schaun.

Und wenn wir hinzufügen, daß wir heute dies EUPHORION-Symbol noch eigentlicher aus Goethes Sicht verstehn wollen, nicht nur als Lockung zu immer reicherer Wissensfülle, vielmehr als den Daimon einer Menschenart, die aus der fragenden, treibenden, wirkenden Unruhe des Herzens und Geistes lebt, so haben wir damit schon hinreichend deutlich dies Bekenntnis zur Tradition als ein Bekenntnis zu anverwandelnder Fortbildung des Überlieferten ausgelegt.

Der neue EUPHORION soll eine Sammelstätte sein, an der sich deutsche und ausländische Literarhistoriker im Geiste der Verantwortung für die ihnen anvertraute Aufgabe zum Gespräch über die Grundfragen unseres Faches begegnen und an der sie die sachlichen Anregungen und Resultate miteinander austauschen, die den Baustoff der historischen Anschauung bilden. Den gelehrten Studien, die nicht auf selbständige Veröffentlichung angelegt sind, den notwendigen, seit Jahren entbehrten Mittel- und Schwerpunkt zu schaffen, ist also die ganz schlichte Absicht. Dabei soll keine Form der Mitteilung ausgeschlossen sein, und (wie im alten EUPHORION) keine methodische Richtung, keine Fragestellung, keine Betrachtungsart — sofern nur eben jene Wesenszüge wissenschaftlicher Haltung gewahrt sind, die wir heute wie je verteidigen müssen: das Bewußtsein einer auf Werkgemeinschaft gegründeten Verbundenheit; die Bereitschaft zur

Einstimmung oder zur redlich argumentierenden Auseinandersetzung; die Vertrautheit mit dem zur Sache bereits erarbeiteten Material; die Ehrfurcht vor dem Eigensein der Geschichte, des schöpferischen Menschen und seines Werkes; der Mut zur Erkenntnis und Anerkenntnis fremder, nur an sich selbst zu messender, weder übersetzbarer noch zensierbarer Wirklichkeit; der Wille und das Vermögen, jede Behauptung bis zu dem Grade von Beweiskraft zu sichern, der nach Lage des besondern Falles und der allgemeinen Bedingungen geisteskundlicher Einsicht zu gewinnen ist. — Wir hoffen, dabei vor allem auch das dringend notwendige Zusammenspiel von philologischem Verfahren, geistesgeschichtlicher Sehweise und stilmorphologischer Anschauung voranzubringen und so zu einer Synthese beizutragen, die uns als letztes Ziel vor Augen steht. Jede Debatte, die uns auf diesem Wege fördert, soll willkommen sein, und ebenso jeder wagemutige Einzelvorstoß, der neue Aspekte eröffnet.

Der alte EUPHORION war nach Sauers Programm „vornehmlich der Pflege der neueren deutschen Literaturgeschichte seit dem ausgehenden Mittelalter" gewidmet, „ohne die Geschichte der älteren deutschen Literaturepoche und die Geschichte der fremden Literaturen gänzlich auszuschließen". Wir wollen heute die innere Einheit der deutschen Dichtung in ihrem historischen Gesamtverlauf und ihren Strukturzusammenhang mit den abendländischen Literaturen stärker betonen und deshalb nicht allein den Forschungsaufgaben aus alt- und neudeutschem Zeitraum gleiches Recht gewähren, sondern auch solche Beiträge aus dem Umkreis außerdeutscher Literaturen aufnehmen, die mit unserm Fachgebiet in einer organischen Verbindung stehn. Und da wir hinter dem Umgang mit den konkreten geschichtlichen Gegenständen stets die methodische Besinnung in Fluß halten wollen, soll auch das weite Zwischenfeld der dichtungstheoretischen Probleme nicht übersehen sein. Doch wird uns im Bereich der Gattungs- und Formen-, Vers- und Stillehre vorwiegend die historische Entwicklung der Probleme berühren, die spekulative Behandlung ästhetischer Fragen hingegen der Kunstphilosophie überlassen bleiben.

Den Kern einer wissenschaftlichen Zeitschrift werden auch heute Untersuchungen und Quellenmitteilungen bilden müssen. Daneben sollen aber selbstverständlich auch darstellende Abhandlungen und selbst Vorträge, sofern sie neue Gesichtspunkte bieten, willkommen sein. Da sich scharfe Grenzen zwischen diesen Formtypen nie sauber ziehen lassen, verzichten wir auf den früher mehrfach gemachten Versuch, ein festes Gruppenschema für den Inhalt der einzelnen Hefte aufzustellen, und entscheiden

uns für eine sachliche Anordnung der jeweils vorliegenden Beiträge. Nur die Buchbesprechungen und Forschungsberichte sollen, wie üblich, als eigener, auch im Schriftgrad von den Aufsätzen abgehobener Schlußteil erscheinen: und wir wollen gerade diese, zeitweilig zurückgedrängte Aufgabe kritischer Berichterstattung über den Gang der wissenschaftlichen Arbeit wieder besonders wichtig nehmen.

Zum Schluß sei ausgesprochen, was sich eigentlich in der geistigen Situation der Gegenwart von selbst verstehn sollte: daß unser Bekenntnis zur vollen Strenge der wissenschaftlichen Forderung keine Rückkehr zu irgendeiner Art von exklusiver Gelehrsamkeit meint. Die Zeiten, in denen ein behäbiger und beschaulicher Lebensstil auch selbstzweckhaft betriebenen antiquarischen Studien noch Geltung neben den sonstigen Luxusgütern des Daseins gönnen mochte, sind endgültig vergangen. Daß die Rede von der „Voraussetzungslosigkeit" gelehrter Arbeit ein Wahn ist, haben wir längst begriffen. Und dennoch fühlen wir uns heute stärker als je verpflichtet auf einen Geist der wissenschaftlichen Objektivität, der selbstverleugnenden Sachtreue, der verstehenden Toleranz. Wir sind uns anderseits darüber klar, wie tief das immer wieder leidenschaftlich vorgebrachte Begehren nach einer „lebensnahen" Wissenschaft ihren innersten Sinn und Auftrag gefährdet, sofern es nämlich unter Lebensnähe eine dienstbereite Relativierung der Erkenntnisziele versteht, eine glättende Herrichtung eckiger Wahrheit zu handlich-runden Halbwahrheiten: jene falsche Form von Anpassung, die ebenso die Würde des Gegenstandes beleidigt wie sie die Urteilsfähigkeit des Angesprochenen mißachtet, die also das Wesen forschender Arbeit und ihre echte geistig-sittliche Wirkung zugleich vernichtet. Und dennoch glauben wir an einen unaufhebbaren Lebensbezug der Wissenschaft, auch der literarhistorischen Erkenntnis. Wir glauben, daß sie — ganz unabhängig vom Inhalt und von der praktischen „Anwendbarkeit" ihrer Ergebnisse — den, der sie schafft, und den, der sie empfangend nachvollzieht, in einem sehr hohen Sinne zum Leben reif macht: indem sie uns lehrt, in der Anschauung großer Zusammenhänge die Maße des eigenen Daseins zu finden, in der Begegnung mit Jahrhunderten gelassen zu werden, vor den niemals auszulotenden Schicksalen des Genius, den niemals ausschöpfbaren Geheimnissen des Dichtung gewordenen Geistes ohne billige Ausflüchte oder sinnbeugende Willkür in Ehrfurcht zu bestehn. Wenn wir betonen, daß wir versuchen wollen, in der erneuerten Zeitschrift hinter aller gelehrten Einzelarbeit stets etwas von diesem bewegenden Ethos gegenwärtig zu halten, so dürfen wir zuversichtlich hoffen, daß sie über den en-

gern Kreis der Fachgenossen, der Hochschulseminare und Forschungsstätten hinaus eine Gemeinde teilnehmender Leser gewinnt. Auch dies soll eine der Aufgaben des verjüngten EUPHORION sein, zu neuer Verständigung beizutragen, Brücken zu schlagen: von der Literaturwissenschaft zu allen denen, die in der Welt der Dichtung nicht nur genießend, sondern mitlebend oder mitschaffend zuhause sind; und weiterhin von der heimischen Forschung zu den vielen Gefährten und Freunden im Ausland, die wir uns im Umgang mit deutscher Sprache und Dichtung verbunden wissen.[2]

Hans Neumann Hans Pyritz

Simons Verlag

[2] In voller Breite, d. h. in der Offenheit für die Forschungsfragen des literarhistorischen Gesamtfaches, wird das oben entwickelte Programm erst vom nächsten Heft an zum Zuge kommen. Das vorliegende erste Heft beschränkt sich inhaltlich auf Goethe und seinen Lebenskreis: als Epilog zum Goethejahr, und als Prolog zur Neuen Folge der Zeitschrift, der den verpflichtenden Gehalt ihres Titels im Bekenntnis zum Schöpfer der Euphorion-Gestalt eindringlich ausspricht. — Die wünschenswerte Einheitlichkeit des äußern Druckbildes, der Zitierweise usw. wird aus technischen Gründen ebenfalls erst in den folgenden Heften zur Durchführung kommen können.

Goethes Verwandlungen.

Prolegomena zu einem künftigen Goethebild.

Von

Hans Pyritz (Hamburg).[1]

Daß Goethe als Mensch und Dichter Wandlungen durchlebt hat, die so tief griffen, daß sie lange den Blick für die innere Einheit seiner Gesamterscheinung verstellen konnten, ist allgemein bekannt. Im Raum eines Denkens, das menschliche Wandlung nur als qualitativen Aufstieg oder Abstieg, als Hinkehr zum Selbst oder als Abkehr von ihm zu befassen vermochte, war es möglich, Goethes Entwicklungsstufen und Erscheinungsformen mit wechselnder Wertung gegeneinander auszuspielen. Für das biedermeierliche Bürgertum des 19. Jahrhunderts manifestierte das Mittelstück der Weimarer Mannesjahre von der italienischen Reise bis zum Tode Schillers oder allenfalls bis zu den Freiheitskriegen, die Epoche der vollen Hingabe an das antike Ideal und der klassischen Programmbildung, den eigentlichen Goethe; was vorauslag, war ein Weg der Läuterung von dumpf brausender Leidenschaft zur Klarheit der Erkenntnis (wie ja der reife Goethe selber seine Jugend so betrachtete); und was folgte, sah man als Prozeß einer greisenhaften Erstarrung an. Für Romantiker hingegen wie Tieck, und ebenso wieder für die spätern Naturalisten, lag Goethes echte Wesensmacht im Frühwerk der Frankfurter Geniejahre offenbart; mit dem Übergang nach Weimar schien ein Verhängnis eingeleitet, das den großen Revolutionär in die Zucht der Traditionen zurücknahm und seinem ursprünglichen Auftrag fortschreitend entfremdete. Als schließlich das 20. Jahrhundert die Wunderwelt des alten Goethe entdeckte, kam eine neue Welle der Versuchung: nun hier, im bisher unverstandensten Bezirk, die gültigen Urkunden Goethischer Existenz zu finden und ihre frühern Zeugnisse nur als Konzepte zu lesen.

[1] Die folgenden Seiten geben im großen und ganzen den Wortlaut einer Festrede wieder, die am 10. Mai 1949 zur Feier des dreißigsten Jahrestags der Universität Hamburg gehalten wurde. Das Goethe-Heft der Hamburger Akademischen Rundschau (3. Jahrgang 1949) brachte einen Vorabdruck, doch ohne die Nachweise und Noten. — Die Zitate sind in heutiger Rechtschreibung geboten, da es im Rahmen dieser grundsätzlichen Ausführungen nur auf die inhaltliche Aussage der herangezogenen Belegstellen ankam.

Der Wille, all diese Teilsichten in einer grundsätzlich andersartigen Dimension des Anschauens zu überwinden, ist die entscheidende, wenn auch noch keineswegs allgemein wirksame Triebkraft der heutigen Goethe-Forschung. Sie gedenkt nicht etwa zu leugnen, daß es in Goethes Leben Perioden der Gefährdung gibt, wo fremde Strahlungen die Magnetnadel seines Wesens zu beirren drohen. Das Kapitel von der Weimarer Klassik wird unter diesem Blickpunkt noch eindringender Arbeit bedürfen. Aber das berührt nicht die übergeordnete Aufgabe, die nur um so zwingender hervortritt: die Aufgabe nämlich, das Geheimnis zu deuten, das allen Wandlungen, ja Widersprüchen dieses Lebens das Siegel der Notwendigkeit aufprägt und gegen jede Gefährdung die rettenden Kräfte zeugt. Oder anders ausgedrückt: die Aufgabe, ein Bestimmungsprinzip zu suchen, das uns die Ganzheit Goethes, den durchgehenden gesetzlichen Zusammenhang in der Vielfalt seiner Formen begreiflich macht.

Wir wissen heute — oder sollten es wissen —, daß alle Bemühungen endgültig gescheitert sind, diesen Zusammenhang eines schöpferischen Lebens pragmatisch zu verstehn, als ein kausales Gewebe von biographischen Vorgängen; und ebenso die Bemühungen, ihn ideengeschichtlich zu definieren, als zeiträumliche Darstellung einer dem Individuum mitgegebenen geistigen Leitidee. Statt dessen aber hat sich uns das Auge geöffnet für jene morphologische Sehweise, die Goethe selber an den Gebilden der lebendigen Natur entwickelt und dann auf geistige Organismen, ja schließlich auf sein eigenes Dasein angewendet hat. Das Goethische Gestaltdenken, das bis auf den einen Carus dem ganzen 19. Jahrhundert fremd und verborgen blieb, erfährt gegenwärtig in Geistes- und Naturwissenschaften eine triumphale Wiederkunft. Für die Geisteswissenschaften hat schon Dilthey mit seiner Strukturpsychologie die Wendung eingeleitet; innerhalb der Naturwissenschaften vollzieht die moderne Biologie seit Driesch den gleichen Schritt. Auf dem Boden der Goethe-Forschung findet bereits seit einigen Jahren zwischen den beiden, einst so schroff gespaltenen Wissenschaftslagern ein fruchtbares Gespräch, ein sachlich förderndes Zusammenwirken statt. Und wenn nicht alle Zeichen trügen, haben wir von solcher Annäherung neue Möglichkeiten des Goethe-Verständnisses zu erwarten, ja vielleicht einen neuen Zugang zu jener großartigen Einheit des Weltbildes, die Goethe besaß.

Es ist hier und heute nicht meine Aufgabe, den morphologischen Gestaltbegriff zu erörtern und die Konsequenzen zu zeigen, die seine Einführung in die Kulturwissenschaften und in die Goethe-Kunde bedeutet.

Nur so viel sei gesagt: lebendige Gestalt summiert sich nicht aus Teilen, und sie ist auch nicht die sinnliche Vollzugsform einer ablösbar von ihr zu denkenden ideellen Bestimmung; sie organisiert sich aus ineinanderwirkenden Gliedern; sie entfaltet sich in ständigen Übergängen aus einem immanenten Richttrieb (den Goethe als Entelechie bezeichnet); und sie ist auf jeder Stufe ihres Wachstums eine Ganzheit, in vollkommener Identität von Erscheinung und Gesetz. Erst diese Kategorie der lebendigen Gestalt, in die geistige Welt hineingenommen, erlaubt uns, den Gesamtprozeß eines schöpferischen Daseins in all seinen Wandlungen — und gerade auch den Gang des Goethischen Genius in der erstaunlichen Spannweite seiner Wandlungen — als eine organische Entwicklungseinheit zu erfassen, so wie sie alle Metamorphosen einer Pflanze vom Keim bis zur Frucht durchwaltet: eine Einheit des Werdens, innerhalb derer jede Stufe alle vorangegangenen und alle folgenden Stufen miteinschließt und die wirkende Grundkraft ebenso ganzheitlich ausdrückt, wie sie anderseits nur zu bestehn scheint, um sich alsbald in neuen, differenzierteren Formen aufzuheben.

Eine solche morphologische Goethe-Biographie (schon Carus versuchte sie, und jüngst wieder Günther Müller) müßte also im Idealfall ein doppeltes leisten. Sie hätte erstens in der Fülle von Goethes Erscheinungen seine Urform aufzuweisen: die bildende Zentralkraft seines Wesens, die nur in ihren Wirkungen erfahrbar, nicht in Begriffen demonstrierbar ist; das individuelle Gestaltgesetz, das jede Äußerung dieses Lebens zu einer unverwechselbar Goethischen macht. Und sie hätte zweitens die Gesetzlichkeit des Bildungsvorgangs zu zeigen, den Weg Goethes als eine Folge von wachstümlichen Gestaltwandlungen zu erhellen, indem sie dartäte, wie sich die Urform in der Aufnahme ihrer empirischen Bestimmungselemente (der sozialen Umweltbedingungen, der geistigen Zuflüsse, der menschlichen Begegnisse und Schicksale) fortschreitend entwickelt und in jedem Stadium notwendig so und nicht anders verwirklicht.

Nun dürfen wir uns aber nicht verhehlen, daß diese morphologische Betrachtungsweise, soviel Zwingendes sie hat, doch auch mit einer stattlichen Mitgift von Problemen belastet ist. Es fragt sich, ob die grundsätzliche Methodenscheidung zwischen Natur- und Geisteswissenschaft, die wir Dilthey, Rickert u. a. verdanken, den Ausbau einer historischen Gestaltkunde mit biologischen Erkenntniskategorien gestattet. Es fragt sich, ob Goethe selber an die unmittelbare Übertragbarkeit der naturhaften Wachstumsgesetze auf geistige Gebilde glaubte, oder ob er nicht vielmehr eine Analogie verwandter Vorgänge im Sinn hatte, die zwar der gleichen Seinsord-

nung zugehören, doch in verschiedenen Seinsschichten verlaufen.[2] So jedenfalls hat auch sein Geisteserbe Carus die Dinge gesehen, vor allem in seinem eigenen, unveraltbar-schönen Goethe-Buch von 1843, dem ersten Entwurf einer gestaltkundlichen Goethe-Schau. Wo man es neuerdings darüber hinausgehend unternommen hat (wie in den bedeutenden Forschungen Günther Müllers geschah), die Lebensgeschichte Goethes, ja die Kunstform seiner Werke als Gegenstand der Biologie und mit den Begriffen der Biologie zu beschreiben, da ergeben sich vorerst nur Gleichnisreden, keine echten Beweisgänge.[3] Es wäre dringend notwendig, eine autonome geistesgeschichtliche und kunstwissenschaftliche Morphologie herauszubilden; noch stehn wir am Anfang des Weges.

Und endlich erhebt sich die Frage, die ich heute im besondern durch einige konkrete Hinweise beleuchten möchte: die Frage, ob es überhaupt möglich ist, Goethes Gesamterscheinung und -entwicklung rein wachstümlich zu deuten; oder ob wir damit nicht wieder, wenn auch nun von der andern Seite her, in jene Gefahr einer glättenden Harmonisierung zurückfallen, der die rein idealistische Goethe-Auffassung des 19. Jahrhunderts erlag. Die Frage führt in die letzten Tiefen der Problematik menschlicher Seinsbestimmung. Wir mögen den Begriff der Gestalt, als Inbegriff menschlicher Personalität, so weit fassen wie wir wollen, ihn als Ganzheit nicht bloß der naturhaften, sondern auch der geistig-sittlichen Wuchstriebe und Richtkräfte des Individuums nehmen, er schließt uns nicht alle Geheimnisse des menschlichen Schicksalsraumes auf, und wohl gerade seine verborgensten nicht. Es gibt Mächte, die in den organischen Bildungsprozeß, in die gesetzmäßige Wechselwirkung des innern Formtriebs

[2] Eine der beachtlichsten Äußerungen Goethes zu diesem fundamentalen Problem steht, wie mir scheint, in dem Gespräch mit Eckermann vom 1. Februar 1827. Da ist von dem *Gesetz des geforderten Wechsels* die Rede, dessen Geltung zunächst im Bereich der optischen, dann aller andern Sinneswahrnehmungen und schließlich auch der geistig-künstlerischen Eindrücke und Wirkungen, in der Ästhetik der dramatisch-theatralischen Gattungsformen, erörtert wird. Goethe endigt: *Aber Sie sehen, wie alles aneinanderhängt, und wie sogar ein Gesetz der Farbenlehre auf eine Untersuchung der griechischen Tragödie führen kann. Nur muß man sich hüten, es mit einem solchen Gesetz zuweit treiben und es als Grundlage für vieles andere machen zu wollen; vielmehr geht man sicherer, wenn man es immer nur als ein Analogon, als ein Beispiel gebraucht und anwendet.* (Johann Peter Eckermann, Gespräche mit Goethe, hg. von Eduard Castle, Band 1, Berlin o. J., S. 184.)

[3] Günther Müller selber, mit dem ich seit Jahren in höchst anregendem, ebenso freimütigem wie freundnachbarlichem Gedankenaustausch über die Möglichkeiten der morphologischen Methode stehe, hat sich solchem kritischen Einwand keineswegs verschlossen und ihm bereits in seinen letzten Veröffentlichungen gewisse Zugeständnisse gemacht, wie einzelne leise Nuancen des Ausdrucks im Vergleich zu frühern Formulierungen erkennen lassen.

mit den äußern Lebenssubstanzen, gewaltsam einbrechen, jäh umlenkend oder auch verwirrend, wenn nicht gar zerstörend: Mächte nicht mehr der Wandlung, sondern der Verwandlung, unerhellbar metaphysischen Ursprungs. Dahin gehören etwa die religiösen Umbruchserlebnisse; und dahin auch die Begegnungen mit jenen Elementargewalten des geistig-geschichtlichen Daseins, die Goethe das Dämonische nennt und denen er gegenüber den organischen, wachstumsgesetzlichen Bildungskräften immer umfassendern Einfluß einräumt, je älter er wird. Ich meine: hier stoßen wir jenseits der immanenten, gestalteigenen Determinationsreihe auf eine solche der transzendenten Betroffenheit. Und es gibt daneben vielleicht noch eine weitere Schicht von gleichfalls verwandelnden Lebensvorgängen, freilich schwer zu deutender Art: eine Schicht von persönlichen Entscheidungen über das Weltverhalten des Ich, die dem innern Wuchsgesetz zu widersprechen scheinen und die sich dennoch mit unmittelbarer Evidenz als Ausdruck einer urgründigen Wesensnötigung bezeugen.

Wir können nicht umhin, das große Ordnungs- und Entwicklungsgefüge der menschlichen Gestalt in ein noch weiter und tiefer gespanntes Seinsfeld einzulagern in einen allerletzten Bestimmungsgrund des Individuums, der auch die Durchlaßstellen einer irrationalen Wirklichkeit miteinbegreift. Einer andern Wirklichkeit als der wachstümlich organisierten; einer unter allen Lebewesen nur dem Menschen erfahrbaren Wirklichkeit der Begnadungen, der Verhängnisse und der Paradoxien; einer Seinsebene, in der auch ein so durchaus nicht-organisches Phänomen wie das der tragischen Erfahrung (als Folge eines gespaltenen Ich-Welt-Verhältnisses) erst möglich wird. — Diesen letzten Bestimmungsgrund, der alles einschließt, das Gestaltgesetz und die geheime Ausgesetztheit des Menschen — diese heilig-unerklärliche Einrichtung des Lebens, wie Kleist sagen würde —, wir mögen ihn ruhig als Existenz bezeichnen: mit einem von Goethe gern verwendeten Wort, das uns weder auf den Gebrauch philosophischer Schulen noch auf den Mißbrauch pseudophilosophischer Modesprache verpflichtet.

*

Es gibt in Goethes Leben einen großen, vielgliedrigen Zusammenhang von merkwürdigen Äußerungen und Verhaltungen, den man schon öfter berührt und fördernd erwogen, aber selten in seiner zentralen Bedeutung erkannt und nie in seinem ganzen Umfang durchforscht und beschrieben hat. Ich greife aus diesem Zusammenhang — unter Nutzung

eigener, noch ungedruckter Studien[4] — einen Teilkomplex heraus, in einigen Zügen und wenigen Beispielen: als Beitrag zur Erörterung der aufgeworfenen Frage; und um einen der Punkte zu markieren, wo die Weiterentwicklung unseres Goethe-Bildes, wenn ich recht sehe, ansetzen müßte.

In einer der Abendgesellschaften Johanna Schopenhauers, an denen Goethe in den Jahren 1806—1814 häufig teilnimmt, fällt einmal das Wort: *Wenn die Leute glauben, ich wäre noch in Weimar, dann bin ich schon in Erfurt.*[5] Der Berichterstatter (der Weimarer Schriftsteller Stephan Schütze) bemerkt erläuternd: so habe Goethe sprechen können, weil er an keiner Sache haften blieb, weil er mit allseitiger Empfänglichkeit durch eine große Mannigfaltigkeit von bedeutenden Erscheinungen wanderte. Halten wir indessen das angeführte Wort mit vielen andern Äußerungen aus den Briefen, Tagebüchern, Gesprächen zusammen, die ähnliches ausdrücken, auch unbildlich und mit einer manchmal erschreckenden Härte des Klanges, so erweist sich, daß in jener leicht hingeworfenen Scherzrede weit mehr berührt ist als Schütze begriff: ein Geheimnisgesetz, dem Goethe sein Gesamtdasein anheimgegeben fühlt. Dem frommen Missionseifer des Freundes Lavater setzt er 1779 — also lange schon vor der italienischen Wendung — das Bekenntnis entgegen, das aus der Tiefe des Erfahrens die ebenso gelassenen wie unumstößlichen Folgerungen zieht: *Mein Gott, dem ich immer treu geblieben bin, hat mich reichlich gesegnet im geheimen, denn mein Schicksal ist den Menschen ganz verborgen, sie können nichts davon sehen noch hören.*[6]

Das besagt, zu Ende gesprochen: was die Menschen, auch die nächsten, auch die vertrautesten, vor Augen haben, ist Goethes Außenseite; eine Hülle, hinter der er sein anderes, verborgenes, eigentliches Leben, sein schicksalhaftes Leben lebt. Verwandte Zeugnisse bestätigen, daß Goethe dies gemeint hat; daß er, der Gesellige, der an Freundschaft und Liebe Reiche, der rastlos Wirkende, von dieser zwielichtigen, Gnade und Fluch zugleich umschließenden Gewißheit eines letzten Alleinseins mit sich selber seit frühen Tagen bis ins höchste Alter durchdrungen war. Er erfährt und bekundet damit das gleiche Urerlebnis wie jeder Große:

[4] Vor allem mein seit zwölf Jahren vorbereitetes und lange angekündigtes, aber leider durch ungünstige Umstände immer wieder verzögertes Buch über die gegenklassische Wandlung des alten Goethe soll in seinem einleitenden Teil den hier skizzierten Sachverhalt genauer untersuchen und darstellen.

[5] Goethes Gespräche, neu hg. von Flodoard Frh. von Biedermann, Band 2, Leipzig 1909, S. 240.

[6] Brief an Lavater vom 8. Oktober 1779 (Weimarer Ausgabe, Briefe 4, 73 f.).

ein allgemeines Menschenlos, nur wacher und tiefer durchlitten vom schöpferischen Geist, und erhoben in die Klarheit einer illusionslosen Einsicht. — Nun aber tragen die Goethischen Aussagen hierüber alle noch einen besondern Zug: der Einsame und in sich Verborgene tritt an der Außenseite seiner Erscheinung mit der Umwelt in ein verwirrendes Verhältnis. Er ist nicht nur ohne Wissen der Leute bereits in Erfurt angekommen; sie glauben, ja er macht sie glauben, er sei noch in Weimar. Er entgleitet seiner Hülle, aus innerer Nötigung, doch mit geheimer Lust an den Gaffern, die diese verlassene Hülle noch für voll nehmen, bewundern oder befehden.

In den *Zahmen Xenien*, jenen vom Augenblick diktierten Sprüchen, die uns von den intimsten Stimmungen des alten Goethe mehr als irgendeine andere Quelle aufbewahren, in ihnen finden sich die herrlichen Trutzverse:

'Die Feinde sie bedrohen dich,
Das mehrt von Tag zu Tage sich,
Wie dir doch gar nicht graut!'
Das seh' ich alles unbewegt,
Sie zerren an der Schlangenhaut,
Die jüngst ich abgelegt.
Und ist die nächste reif genung,
Abstreif' ich die sogleich,
Und wandle neu belebt und jung
Im frischen Götterreich.[7]

Ein dreifaches sagen diese Verse aus. Das schwellende Gefühl einer unerschöpflichen Produktivkraft, die sich aus dem verborgenen Quellgrund im Innern ständig regeneriert. Das schirmende Gefühl der Unverwundbarkeit, da kein Angriff den stets Weiterschreitenden erreicht. Und endlich das fast sakrale Gefühl des Entrücktseins in eine den Menschen fremde, dem Göttlichen nahe Welt. Dies alles wird möglich in einer unablässigen Folge von Verjüngungen, von Wiedergeburten, wird möglich durch Wandlung als Lebensform. Und zwar, wenn wir uns der vorhin gestellten Frage erinnern, durch Wandlung in morphologischem Sinne. Schon das Bild von der Schlangenhaut, das Goethe übrigens für den gleichen Vorgang auch sonst und bereits in der Weimarer Frühzeit verwendet, beweist unmißverständlich, daß hier von Metamorphose, von organischem Gestaltwandel als Entwicklungsgesetz der menschlichen Lebensganzheit die Rede ist. Wir spüren dennoch: im Klang der Worte schwingt ein gegensinniges

[7] *Zahme Xenien* 1567—1576 (Weimarer Ausgabe, Werke 3, 348).

Element. Die Verse betonen, wenn wir scharf hinhören, nicht eigentlich das Gesetzmäßige an den Wandlungen der Ichgestalt; vielmehr das Einzigartig-Erstaunende in ihnen, die rasche Mächtigkeit der Umschwünge, die Souveränität der Herrschaft über den persönlichen Daseinsraum.

Gehn wir jetzt aber dem hier nur angedeuteten Phänomen auf der Seite seiner Wirkungen nach, befragen wir die Lebensgefährten Goethes um ihre Eindrücke und Urteile, so tönt uns aus der Fülle der Zeugnisse wie ein vertausendfachtes Echo immer wieder das gleiche Leitmotiv des Erstaunens über ein Unbegreifliches entgegen. In den Geniejahren — zumal in den rheinischen Berichten von 1774 — ist es vor allem das hingerissene Staunen über die Offenbarung eines Menschentums von nie gekannter leib-geistiger Vollkommenheit und unwidersprechlich zwingender Gewalt, eines Menschentums von scheinbar höherer Ordnung. In den Weimarer Jahren wächst hinter diesem Hingerissensein allmählich ein anderes Staunen auf, ein ratloses und schließlich befremdetes über die verwirrende Undurchschaubarkeit und Vielförmigkeit von Goethes Wesen. Am Schnittpunkt der beiden Wirkungslinien, stärkster Nachhall der einen und leiser Vorklang der andern, steht der Hymnus, in dem Wieland kurz nach Neujahr 1776, der einst von Goethe so übermütig verspottete Wieland, nun entwaffnet und überwältigt, fassungslos-beglückt, dem eben in Weimar Erschienenen huldigt: dem *Zaubrer*, dem *schönen Hexenmeister*, dem *Geisterkönig*. Am Schluß des Hymnus heißt es, in Versen, die für unser Problem von erhellender Bedeutung sind:

Und wenn wir dachten, wir hättens gefunden,
Und was er sei nun ganz empfunden,
Wie wurd' er so schnell uns wieder neu!
Entschlüpfte plötzlich dem satten Blick
Und kam in andrer Gestalt zurück;
Ließ neue Reize sich uns entfalten;
Und jede der tausendfachen Gestalten,
So ungezwungen, so völlig sein,
Man mußte sie für die wahre halten![8]

Was hier beschrieben wird — und die Verse spiegeln nur wider, was den ganzen Weimarer Hofkreis an dem Ankömmling faszinierte —, das sind auf keine Weise mehr organisch verstehbare Gestaltwandlungen im Nach-

[8] Wieland, *An Psychen* 132—140 (Gesammelte Schriften, hg. von der Preußischen Akademie der Wissenschaften, Erste Abteilung 12, 75).

einander der Wachstumsstufen. Es sind Verwandlungen, Formen des Gestaltentauschs, über die ein Mensch von singulärem Reichtum seelisch-geistiger Möglichkeiten im Zugleich des Tages gebietet.

Wir können es verfolgen, wie während des ersten Weimarer Jahrzehntes in dies Entzücken der Freunde am sprühenden Farbenspiel des Magiers die Unruhe eindringt, die Zweifelsfrage nach Goethes 'eigentlicher Gestalt' — und zwar im gleichen Maße, wie Goethe selber seine große frühweimarische Aufgabe erkennt und ergreift, das reine Gesetz seines Wesens in sich herauszuläutern, und wie er alle produktiven Kräfte zur Bewältigung dieser Aufgabe nach innen kehrt. Knebel spricht 1780 den außerordentlichen Satz aus, daß Goethe im Verkanntwerden zu existieren scheine.[9] Nach der Rückkunft aus Italien aber, aus der heitern Lebensfülle des Südens in die beengte Armut des Weimarer Zirkels, da beginnt die Periode, in der sich Verkanntheit zur Fremdheit steigert und in der sich die gelassene Hinnahme des Verkanntseins zu schwer lastender Qual verschärft. Der nun in allen Tiefen verwandelte Heimkehrer, verwundet von der Bitterkeit des Abschieds, versteift in Abwehr gegen den erneuten Zwang und Zudrang einer innerlich überwundenen Welt, er wird den Gefährten vergangener Tage unheimlich, unberechenbar. Nun reißen die Klagen nicht mehr ab, über den Verhohlenen, Unergründlichen, der immer einen Panzer trägt, wie Karoline Herder urteilt[10], und von dem dieselbe Karoline Herder, die ihn einst so gut zu kennen meinte, wenig später vermelden muß: *Sein ganzes Wesen ist mir noch ein Rätsel; ich weiß nicht, wie ich ihn entziffern soll.*[11] Auch für Charlotte von Stein eröffnet sich die Schranke nicht mehr. *Es ist in seiner Art, unnötig Geheimnisse zu machen*, so konstatiert sie tadelnd in einem Brief von 1797, arglos-unwissend, wie sehr sie mitschuldig, daß solche Geheimnisart zur Nötigung geworden war.[12] Und 1814 schreibt sie einen Satz nieder, der aus Enttäuschung und Resignation stammend ein unvergeßliches Bild findet: *Goethe ist selten zu sehen, und ist immer etwas um ihn, entweder eine Wolke, ein Nebel oder ein Glanz, wo man nicht in seine Atmosphäre kann.*[13] In der herben, ja verletzten Trauer dieser den-

[9] Brief Knebels an Lavater vom 1. September 1780 (Goethe und Lavater, hg. von Heinrich Funck, Weimar 1901, S. 355).

[10] Brief von Karoline Herder an Herder vom 17. Oktober 1788 (Goethe in vertraulichen Briefen seiner Zeitgenossen, hg. von Wilhelm Bode, Band 1, 3. Auflage. Berlin 1918, S. 386).

[11] Brief von Karoline Herder an Herder vom 14. November 1788 (Bode 1, 393; Gespräche 1, 155 f.).

[12] Brief Charlottes von Stein an ihren Sohn Fritz vom 17. Juni 1797 (Gespräche 1, 257).

[13] Brief Charlottes von Stein an Knebel vom 12. Februar 1814 (Bode 2, 414).

noch fast Dichtung gewordenen Worte rührt uns so nahe wie kaum sonst ein Hauch von Goethes wirklichem Weimarer Klima, von seiner innersten Einsamkeit an.

Indessen, ebenso oft wie von der Undurchdringlichkeit Goethes handeln die Zeugnisse dieser Zeit auch von der scheinbar gegenteiligen Erfahrung: von jenem Staunen vor der unerschöpflichen Vielfalt der Gesichter, die Goethe zur Schau trägt. Der schon genannte Schütze beobachtet bei Goethes Besuchen im Schopenhauerschen Hause genau dasselbe, was ein Menschenalter vorher Wieland mit ganz ähnlichen Worten beschrieben hatte: *Das Merkwürdigste war, ihn fast jedesmal in einer anderen Stimmung zu sehen, so daß, wer ihn mit einem Male zu fassen glaubte, sich das nächste Mal gewiß gestehen mußte, daß er ihm wieder entschlüpft sei.*[14] Karoline Herder drückt es 1788 weniger freundlich aus: *Er ist beinah' wie ein Chamäleon.*[15] Und wir spüren es hier am ungnädigen Ton, wie seit der Italienreise — wir müssen hinzufügen, bei den allermeisten der heimgebliebenen Genossen — der einstige Jubel in Beklommenheit oder in Mißmut umschlägt: die typische Reaktion der einfacher organisierten Naturen, die ihr Bedürfnis nach verläßlich gesicherten Vorstellungsbildern durch solchen unerhörten Wechsel der Sichten verspottet finden.

Dieser Prozeß der Entfremdung zwischen Goethe und seiner Umwelt, der seit dem Ende der 80er Jahre nicht erst beginnt, aber offenbar wird, greift ja noch weiter — gefördert durch andere, hier nicht zu berührende Umstände — und führt zu Verflechtungen, die bis an die Grenze des Tragischen gehn. Eine Gesellschaft, deren starr gebliebenes Maß den ständig Wachsenden, sich Wandelnden nicht mehr zu ermessen vermag und deren beengender Anspruch ihn zur Abwehr zwingt: sie rächt sich, indem sie die Formen seiner Abwehr, die Versiegelung seines Innern und das täuschende Spiel der Gestalten, als Kultus des Selbstgenusses, als Ausdruck der Herzenskälte mißdeutet. Hier wurzeln jene bis heute nicht ganz ausgestorbenen Vorwürfe gegen Goethes menschlichen Charakter, mit denen immer nur die, die sie in den Mund nahmen, sich selber richteten. Wenn wir uns vergegenwärtigen, daß auch ein Geist wie Schiller, bevor ihn persönliche Erfahrung eines bessern belehrte, in diese Anklagen einstimmte; ja daß selbst die Frau, an die sich Goethes Seele innig-glühend verschwendet hatte, daß die Frau von Stein ihr Wissen um die Wahrheit

[14] Gespräche 2, 237.

[15] Brief von Karoline Herder an Herder vom 18. August 1788 (Gespräche 1, 147).

an ihren unersättlichen Gram verriet und an der bösen Legende von Goethes kühler Selbstsucht mitbildete — dann wird uns verständlich, wie derlei Echo nur noch verstärkend auf seine Distanzhaltung zurückwirken mußte, und wie er zu Zeiten der äußersten Notmittel bedurfte, um sich den Mut und die Kraft für seinen nur ihm bekannten Weg zu wahren. Der reife und der alte Goethe, der Mann, auf dessen Stimme die Welt hört und für dessen eigensten Sprachlaut die allerwenigsten ein Ohr besitzen, er fühlt sich gewarnt genug, um auf der Ebene des gesellschaftlichen Verkehrs mit der Preisgabe seiner wahren Anschauungen sehr vorsichtig zu sein; und er liebt es (was wir bei der Auslegung von manchen seiner Gespräche recht zu beachten haben), mit ironischer Dialektik Fremde oder auch Freunde in die Irre zu führen. Dann kann es in Augenblicken, wo Innenvorgänge von besonderm Krisencharakter abgeschirmt sein wollen, zu Szenen kommen, wie sie etwa Schillers Witwe aus den Tagen vor der Rhein- und Mainreise von 1814 vermerkt: *So sprach er in lauter Sätzen, die einen Widerspruch auch in sich hatten, daß man alles deuten konnte, wie man es wollte.*[16] — Kurz darauf, in Frankfurt, trifft ein junger Franzose, der Marquis de Custine, mit Goethe flüchtig zusammen; und er faßt den Eindruck dieser Begegnung in ein Wort, das wie kein anderes den Rätselzug an Goethe bezeichnet: „Mir schien, als blickte ich auf den Rand eines Abgrundes, aus dem die Stimme eines Orakels emporstieg". (*Il me semblait que je regardais au bord d'un abîme d'où montait la voix d'un oracle.*) [17]

Wenn wir versuchen, diese ganze Reihe von Zeugnissen innerlich zusammenzuschließen — Zeugnisse, die sich noch beträchtlich vermehren lassen und die das so gerne harmonisch verstandene Menschentum Goethes in ein eigenartig-ungewohntes Licht zu rücken scheinen —, so geht jedenfalls aus den zuletzt erörterten Konstellationen der nachitalienischen Zeit mit hinreichender Deutlichkeit eines bereits hervor: daß Goethes Verwandlungen, auch wo sie sich in den Formen einer meisterlichen Spielkunst geben, aus tieferer Wurzel kommen als aus bizarrer Laune oder gar aus der allfähigen Bestimmbarkeit einer mittelpunktlosen Natur. Und wenn wir schärfer zusehen, so zeigt sich, daß Goethe schon vor der Italienreise jene verdeckte Position zur Gesellschaft bezogen hat, die er nachher unter wachsenden Spannungen immer fester ausbaut. Ja, es zeigt sich

[16] Brief Charlottes von Schiller an die Erbprinzessin Karoline vom 2. Juli 1814 (Bode 2, 423).

[17] Mitgeteilt von Albert Leitzmann, Goethe (Viermonatsschrift der Goethe-Gesellschaft) 3, 1938, S. 301.

das Überraschende, daß wir es hier mit einer bewußt und früh getroffenen Lebensentscheidung zu tun haben. Schon der Goethe des Wertherjahres 1774, der noch jugendlich-offen die Fülle seines Wesens verschenkte, er hatte Lavater anempfohlen: *So bald man in Gesellschaft, nimmt man vom Herzen den Schlüssel ab und steckt ihn in die Tasche — die, welche ihn stecken lassen, das sind Dummköpfe.*[18] Und 1782 vertraut er dem Weimarer Urfreund Knebel die große Maxime, die ihm jetzt als ordnendes Prinzip über dem vielstrebigen Gewoge seines Daseins mit voller Klarheit aufgegangen ist. Sie hat ihn in der Tat auf seiner ganzen weitern Erdenbahn geleitet, unbeirrbar hilfreich wie in nächtigem Gelände ein stilles Licht. *Ich habe mein politisches und gesellschaftliches Leben ganz von meinem moralischen und poetischen getrennt (äußerlich versteht sich), und so befinde ich mich am besten. ..... Wie ich mir in meinem väterlichen Hause nicht einfallen ließ, die Erscheinungen der Geister und die juristische Praxin zu verbinden, eben so getrennt laß ich jetzt den Geheimderat und mein andres Selbst, ohne das ein Geh. R. sehr gut bestehen kann. Nur im Innersten meiner Plane und Vorsätze und Unternehmungen bleib ich mir geheimnisvoll selbst getreu und knüpfe so wieder mein gesellschaftliches, politisches, moralisches und poetisches Leben in einen verborgenen Knoten zusammen. Sapienti sat.*[19]

Aus diesem selbstgestifteten Gesetz begreifen sich nun auch die uns beschäftigenden Phänomene. Die innere Welt, der Raum der seelischen Bewegung, der sittlichen Bestimmung, der geistigen Erkenntnis, der schöpferischen Vollzüge — gesondert von der äußern Erscheinung, dem Raum des praktischen Handelns, des geselligen Verkehrs, der amtlichen Repräsentation — und dennoch beide Bereiche in einer geheimen Mitte wieder verbunden, zwei Kreise um das gleiche Zentrum. Das aber heißt nichts anderes, als daß der zwiefach Verpflichtete, zwiefach Geforderte und Bedrängte, der schauend mit den Geistern umgeht und tätig unter den Menschen wohnt, daß er einen Modus der Vermittlung braucht, der ihm erlaubt, die beiden Sphären zu trennen, ohne die Einheit seines Wesens zu zerbrechen. Eine Form des In-der-Welt-seins, die ihm ermöglicht, das Eigenste und Innerste vor unbefugtem Blick, das leise Werdende vor fremdem Anhauch zu hüten, ohne sich umzufälschen. So hat sich Goethe als Weltmensch zur Maske entschieden: zur Maske, die das Antlitz ihres Trägers bewußt und willentlich verbirgt und doch auf indirekte Weise,

[18] Lavaters Tagebuch vom 26. Juni 1774 (Goethe und Lavater, hg. von Heinrich Funck, S. 288; vgl. Gespräche 1, 34).

[19] Brief an Knebel vom 21. November 1782 (Briefe 6, 96—98).

durch die Art ihrer Stilisierung, wiederum ausdrückt. All jenes tausendfache Verwundern und Klagen der Zeitgenossen, von dem wir einiges hörten, bestätigt nur, was Goethe selber beschlossen hat, um leben und atmen und schaffen zu können. Die starre Undurchdringlichkeit, das ist die eine Äußerungsweise seiner Maskenkunst; das elastische Spiel der Verwandlungen ist eine zweite; die Redeform der Paradoxie, des verwirrenden Widerspruchs ist eine dritte. Und es gibt deren noch mehrere: so vor allem den Schleier des Schweigens, den Goethe (er nennt sich selbst einmal einen *ehernen Schweiger*)[20] vor den Freunden über seine religiösen Erfahrungen und seine Werkpläne, vor dem Publikum über die erregendsten Begegnisse seines Lebens und seine intimsten Urteile breitet. — Geheimnisvoll sich selbst getreu und dennoch frei zu jeder Form, so hat der Weimarer Goethe, als ein Verborgener inmitten seines riesigen öffentlichen Wirkungsfeldes, ein Magier in vielen Gestalten, seine tiefsten Inbilder unbetastet durch die Zeit getragen, seine wesentlichen Aufgaben einsam vollendet. Wir dürfen auch sagen: er hat, indem er die Maske annahm, sein Prinzip der Freiheit ergriffen, das ihn ermächtigte, sich in einer Welt von einengenden, ja gefährdenden Bedingungen einen Raum des Unbedingtseins zu sichern — den Menschen zu entgleiten und im Götterreich zu wandeln, wie es jene Verse ausdrücken.

War Goethes Entschluß zur Maske wirklich nur ein Akt der Selbstbestimmung? Oder in Wahrheit doch eine wachstümlich angelegte Gestalttendenz? Oder beides und vielleicht noch etwas mehr? — Es gibt zu denken, daß Hang und Bedürfnis, sein Ich vor den Augen der Mitmenschen zu verwandeln, auf allen Stufen von Scherz und Ernst, von kecker Improvisation und erwogener Planung, als ein durchgehender Charakterzug Goethes unübersehbar hervortritt. Er liebt es zeit seines Lebens, aber besonders schon in der Jugend, Freunde und Fremde zu mystifizieren. Eine Fülle solcher Foppereien und Mummereien sind uns berichtet, in denen die Freude am Verkleiden, am Namenwechsel, am Gestaltentausch mit Goethes oft bezeugter mimischer Begabung zusammenwirkt. Doch auch die stets festgehaltene Neigung, inkognito zu reisen, die immer vorhandene Bereitschaft zu heimlichem Weggang oder jäher Flucht gehört auf die gleiche Linie. Goethe selber bekennt sich zu all diesen Eigenheiten und deutet mehrfach, in intimeren Gesprächen, ihre tiefern Bezüge an. Sie sind in der Tat Symptome, Außenzeichen eines universalen seelischen Zusammen-

[20] Brief an Lavater vom Ende Dezember 1783 (Briefe 6, 232).

hangs, der auch die Maskenformen des Weimarer Goethe miteinbegreift. Was diesen Zusammenhang als Leitkraft durchwaltet, ist einmal die erregende Lust an der Souveränität einer Willensentscheidung, mit der sich das geniale Ich von seiner Erscheinungsnorm und von der Umweltkontrolle in Freiheit setzt. Daneben aber, und dahinter, eine instinktiv erfahrene Notwendigkeit, den Herzraum des persönlichsten Lebens, das Mysterium der Urvorgänge von Empfängnis und Zeugung vor der Welt zu verhüllen und damit vor der Verletzung durch wesensfremde Gewalt zu schützen.

Neben dem Freiheitswillen also, und als wesentlich erfordertes Komplement zu ihm, ein Verhüllungstrieb, in dem wir geradezu das Grundverhältnis von Goethes Ich zur Welt erkennen müssen und der sich als ein elementarer Selbsterhaltungstrieb seiner menschlich-künstlerischen Natur versteht. Wir finden das bei Riemer, in einem Bericht über Goethes Vexierspiele, aus dessen eigenem Munde bestätigt: *Wenn also Goethe das Geheimnis liebte, so geschah es nur se defendendo, nicht offendendo, wie er sich auszudrücken pflegte.*[21] Und es ist nun ein höchst fruchtbarer Gedanke Ernst Bertrams (in seiner Kölner Festrede von 1932) gewesen, die „tiefe Neigung dieses lichtsuchenden Geistes zum Geheimnis", den Goethischen Verhüllungstrieb morphologisch zu deuten[22] — unter Hinweis auf den 1807 entstandenen Aufsatz *Bildung und Umbildung organischer Naturen*, wo Goethe als *wichtigen Grundsatz der Organisation* erkennt, *daß kein Leben auf einer Oberfläche wirken und daselbst seine hervorbringende Kraft äußern könne; sondern die ganze Lebenstätigkeit verlangt eine Hülle, die gegen das äußere rohe Element ..... sie schütze, ihr zartes Wesen bewahre, damit sie das, was ihrem Innern spezifisch obliegt, vollbringe..... Und so gehört auch alles, was nach außen gekehrt ist, nach und nach frühzeitig dem Tode, der Verwesung an.*[23] Das meint Goethe nicht nur von der Pflanzen- und Körperwelt. So kann Bertram mit Recht sagen: „Er hat in sich das nämliche Gesetz wirksam und gültig gefunden, das ihm an den Gebilden der Natur erschien: das Geheimnis des Kristalls, der nicht mehr wächst, wenn man ihn anrührt. Des Keims, der stirbt, wenn man ihm die Hülle nimmt".[24]

[21] Friedrich Wilhelm Riemer, Mitteilungen über Goethe, Band 1, Berlin 1841, S. 243 (vgl. Gespräche 4, 480).

[22] Ernst Bertram, Goethes Geheimnislehre, in seiner Sammlung Deutsche Gestalten, 2. Auflage, Leipzig 1935, S. 81—112.

[23] Weimarer Ausgabe, Naturwissenschaftliche Schriften 6, 8—15. (Die zitierte Stelle: 14 f.)

[24] AaO. 86.

Dennoch, alles bisher Bemerkte erschöpft das Phänomen noch nicht. Die Goethische Maske hat auch noch eine andere Funktion: das zeitlos-metaphysische Auftragsbewußtsein des einsamen Genius, des einzigartigen Ausnahmemenschen und die Explosivkraft seiner dämonischen Natur mit der geschichtlichen Zeit seines Erscheinens und mit der Welt des Herkommens, in die er eintritt, in eine überhaupt lebensmögliche Beziehung zu bringen. Und diese Maske deckt auch noch andere Inhalte als die innerste Freiheit und die innersten Wachstumsvollzüge des Individuums. Nämlich letzte Fernsichten, die der Zeit nicht taugten: Erkenntnisse, die Carus im Sinn hat, wenn er sagt, es komme ihm so vor, *als habe dieser alte Magus am Ende doch gerade das Beste, was sein war, nicht mitgeteilt und niedergeschrieben.*[25] Und die Maske deckt auch die Not um unaufhebbare Verworrenheiten des eigenen Geschicks; ja die resignierende Ehrfurcht und den abwehrenden Schauder vor dem Rätsel des Menschseins schlechthin. *Übrigens aber ist der Mensch ein dunkeles Wesen; er weiß nicht, woher er kommt, noch wohin er geht; er weiß wenig von der Welt und am wenigsten von sich selber. Ich kenne mich auch nicht, und Gott soll mich auch davor behüten.*[26] — Es gibt bei Goethe ein Schweigen und ein Spiel der Verwandlungen, um seine Wesenssubstanz und seinen Reichtum zu hüten; ein anderes aus Verzicht, Qual und Verlassenheit; ein drittes, um vor dem eigenen Auge den Schleier über den Abgrund des Daseins zu ziehen und so vor sich selber unter der Maske das Rätsel der Existenz zu ertragen. Hier ist der Punkt, wo Goethes Geheimnisform nicht mehr allein als Willensentscheidung und zugleich als Gesetz der organischen Gestalt verstanden werden kann; wo sie Leidenszüge annimmt, ja sogar Verhängniszüge, doch auch die Zeichen eines letzten Sieges. Dies alles weist in einen Raum des Erfahrens, des Begegnens mit den Mächten, der Seinsbestimmung, der — im eingangs erörterten Sinne — einer über jedes morphologische Begreifen hinausreichenden Wirklichkeitsdimension gehört.

*

Wir stehn am Ende und eigentlich am Anfang. Denn alles, was zur Sprache kam, betrifft Goethe den Menschen, den Forscher und den Künstler in seiner unzerlegbaren Totalität. Und so stellt sich nun die Aufgabe, die angedeuteten Lebensstrukturen im Goethischen Werk zu zeigen. Ihm eignet die gleiche Doppelschichtigkeit, die Goethe als Prinzip seines

[25] Mitgeteilt im Goethe-Kalender 24, 1931, S. 201.
[26] Zu Eckermann am 10. April 1829 (Castle 1, 285).

Weltverhaltens in jener großen Maxime von 1782 erkennt und beurkundet. Es gibt eine Werkschicht, die sich an die Gesellschaft wendet; und sie enthält eine Fülle des Edelsten, denn Goethe hat seine soziale Verantwortung beispiellos ernst genommen. Es gibt eine zweite Werkschicht, in der der Dichter mit sich selber, mit seinem Schicksal, mit den Geistern oder mit den noch Ungeborenen redet: das sind die Schöpfungen, auf denen seine ewig unverwechselbaren Siegel ruhen. Aber unverhüllt hat auch in diesen Werken nur der junge Goethe gesprochen; der alte birgt sich hier gleichfalls unter Masken. Und seine tiefsten Visionen werden uns, weil nicht mehr mitteilbar durch Begriffe, nur noch in Chiffern kund. Der *West-östliche Divan* und der zweite Teil des *Faust*, sie sind die mächtigsten Zeugnisse Goethischer Urdichtung in Maskenform; die großen Anschauungsfälle dessen, was beim alten Goethe dichterische Verwandlung heißt.[27] Die Wissenschaft wird, wenn sie die Aufgabe eines neuen Werkverständnisses in der bezeichneten Richtung methodisch sicher bewältigen will, vor allem das Verfahren der Symbolforschung entwickeln müssen.[28] Goethes Wahrheit wird uns durch die Erkenntnis ihrer verschiedenen Stufen und Formen nicht gemindert erscheinen — gewiß, nicht mehr so einfach und so glatt verwendbar wie frühern Zeiten; aber vielleicht erregender, und keinesfalls widersprüchlicher als das Leben selbst.

[27] Wenn Hans Heinrich Schaeder, hierin auf Burdachs Fährte, Leitmotiv und Gesetz des *West-östlichen Divans* in der Idee der Verwandlung findet (Goethes Erlebnis des Ostens, Leipzig 1938, S. 63), so trifft er damit schon in die Mitte des Werkes — wenn wir nur das Wort „Idee" entfernen, und das heißt die Betrachtungskategorie, die (was auch gegen Bertram stellenweise noch einzuwenden war) aus einem Lebensphänomen einen Bewußtseinsvorgang macht.

[28] Vgl. meine in eben diesem Heft gedruckte Besprechung des Buches von Wilhelm Emrich über die Symbolik von Faust II.

Goethe und der europäische Geist.

Von

August Closs (Bristol).

Als im November 1948 das deutsche Zentrum des internationalen PEN-Clubs neugegründet wurde, waren es Gedanken Goethes, die zum Leitspruch dienten: *Es gibt eine Stufe der Zivilisation, auf der das Schicksal der anderen Nation so mitempfunden wird, als wäre es unser eigenes Schicksal.* Das sei auch der Wahlspruch für unsere heutige Goethefeier.

Als Goethe 1832 starb, hatten viele Zeitgenossen das Gefühl, an der Schwelle einer Zeitenwende, jedenfalls am Ende einer Epoche — des europäischen Humanismus — zu stehen. Wir haben nur allzuoft die Phrase vom Fin de siècle gehört, aber seit dem Zusammenbruch der griechisch-römischen Kultur war kaum eine so düstere Überzeugung vom Untergang des Abendlandes laut geworden wie seit Nietzsche, O. Spengler und vor allem während der totalen Umwertung unserer Existenz durch die Revolutionen um Lenin und Hitler. Schon Dostojewski hatte einen unheimlichen Witterungssinn für Europas Überreife zu Gewaltkatastrophen. Nun predigt Aldous Huxleys warnende Stimme z. B. in „Ends and means" Abstand von zeitbedingten Zielen und Hingabe an eine überpersönliche Schau.

Kein Zweifel — unsere westliche Zivilisation ist im Fundament getroffen, das Gefühl der Sicherheit ist dahin. Unser Glaube an Zahl, Fortschritt, Spezialisierung und Gleichschaltung, an Jahrespläne und abstrakte Fürsorge (oft nur eine verkappte Grausamkeit und somit die Negation Paulinischer Caritas) ist nun brüchig geworden, wenn nicht bankrott. Wie kann es anders sein, da in den letzten dreißig Jahren gegen fünfzig Millionen Menschen in Revolutionen und Kriegen dahingerafft worden sind!

Wir müssen uns besinnen. Aber wir können nicht mehr zurück ins Goethische Weimar — und es ist gut so. Denn zurückzublicken, statt vorwärts zu schauen, wäre die Verneinung von Goethes eigenster Lebenshaltung. Wenn wir heute Goethe feiern, so ist es mit dem Blick in die europäische Gegenwart und Zukunft. Er überlebt uns alle; seine Weltschau ist eine prophetische Vorwegnahme gegenwärtigster Erkenntnisse. Selbstredend, im Wandel der Geschichte von 1870/71 und den zwei europäischen Selbstmordkatastrophen von 1914 und 1939 und nun in jüngster Gegenwart hat sich das Goethebild sichtlich geändert: Auch mutet einen die Zeit

Goethes heute in vieler Hinsicht, nicht ganz mit Recht, legendarisch fern an; sie fällt aber doch mit den wissenschaftlichen Anfängen eines Volta, Galvani und Joseph Priestley zusammen; dagegen ist sie auch Zeugin einer Gesellschaftsordnung, die nur noch wie ein uralt-altes Schlummerlied in uns nachtönt, doch als Realität versunken ist. Mit ihr fällt auch die Maske des Olympiers, die noch ein Tolstoi an Goethes Antlitz sehen wollte, wie eine Schlangenhaut ab.

Goethe ist uns in Europa heute näher und nötiger als je. Er wurde nur mißdeutet: während das neunzehnte Jahrhundert in ihm den Befreier des Individuums feierte, ist er für uns jetzt die formende Kraft und der letzte europäische Meister des Ausgleiches zwischen Einzelmensch und Masse, — ein wahrhaftiges Wunder persönlichen Wachstums und unbestritten das einzig ebenbürtige Genie Europas neben Homer, Dante und Shakespeare. Bei der Jahrhundertfeier von 1932 wurde jedoch der „letzte universale Seher" des Abendlandes zum Vertreter des „bürgerlichen" Zeitalters gestempelt und das Goethebild zur „Exzellenz Goethe" verschoben. In „Hermann und Dorothea", der klassischen Verklärung des Bürgertums, gelang es Goethe zweifellos, das Deutschbürgerliche mit dem europäischen Form- und Bildungsgut zu verschmelzen. Sicherlich hielt er auch im behaglichen Weimarer Haus am Frauenplan auf gutbürgerliche Küche; aber im Gegensatz zu denen, die das verbindliche, sterngeschmückte apollohafte Goethebild eines George Dawe (1819) für besonders „wahrscheinlich" halten, möchten wir sagen, daß Goethe eher trotz als in seiner Bürgerlichkeit zur geistigen Mitte unseres Europäertums sich naturgemäß entwickeln konnte. Der „gesetzte, praktische" Dichter der Lehrjahre, wie er seit Novalis verzeichnet worden ist, war nur eine Halbwahrheit. War es doch Goethe, der bekannte: *Wer nicht verzweifeln kann, der darf nicht leben.*

Wir bekennen uns heute leidenschaftlich zu einer freieren Deutung, das heißt zu Goethe, dem Überwinder jener bürgerlichen Enge, zum Schöpfer der Bekenntnislyrik und des Gedankens und Ausdruckes *Weltliteratur;* wir bekennen uns ferner zu Goethe, dem Schöpfer *Fausts* — nicht einer Menschenvergottung, wie Dostojewski das Werk deutete, sondern des originellsten europäischen Symbols unseres Ringens um einen Lebenssinn—, und schließlich zu Goethe, der sich noch im Greisenalter dämonischen Mächten nicht verwehrt hat, mit denen aber sein Weltbild nicht zerbricht, sondern sich erweiternd festigt. Maßloser Selbstentgrenzung steht reife Gestaltungskraft gegenüber. Dieser Formsinn, seine Universalität und sein Lebenswille sind das Größte an ihm.

Weltliteratur ist der geistige Verständigungsraum, überzeitlich und übervölkisch, den sich Goethe selbst und uns allen in Europa erst schaffen mußte. Dieser geistige Weltbund ist ebenso wertvoll wie die praktischen Verkehrswege von Panama und Suez, von denen Goethe als Greis bewundernd und prophetisch sprach. Goethes Wille zu jener geistigen Verständigung wie zu Wandel und Wiedergeburt quillt aus seiner unverwüstlichen Natur und ist uns ein wichtigstes Vermächtnis in einer Zeit von Totalabwertung bzw. Totalzwangslauf sogenannter öffentlicher Meinung. Er fordert Verinnerlichung, aber er bleibt dabei Herr der sinnlichen Tatsachenwelt; er schließt sich dem Einstrom des Kollektivwillens bereitwillig auf, aber die letzte Erkenntnis ruht sicher in seiner inneren Persönlichkeit, nicht im abstrakten Sozialpathos.

Das Ganze ist ihm stets mehr als die Summe der Teile. Das Zentrum und der Umkreis sind ihm eine Einheit.

Nichts ist drinnen, nichts ist draußen.
Denn was innen, das ist außen. (Epirrhema)

Jedes Werk, jeder Mensch, jedes Ding von Wert hat eine Zentralkraft, von der alle Variation ausgestrahlt wird. Als Dichter und Wissenschaftler erlebte er diese Einheit aller Existenz. Er konnte, wie er selbst bekennt (zu Knebel, 15. 3. 1799), nur denken, insofern er produzierte. Wie wir heute in allerneuester Wissenschaftsforschung, so sucht schon Goethe eine Einheit von anorganischen und organischen Welten. Es geht ihm um das Ganze, das große System, dem sich die einzelnen Teile unterordnen müssen. Wie Zentrum und Peripherie, so auch Forschung und Tagesanspruch sollen sich ausgleichen. Es ist dies vielleicht der brennendste Konflikt in unserem Atomzeitalter. So reicht Goethe, das Kind der Bürgerlichkeit, mit seiner reifen, europäischen Geistigkeit über die bürgerlich-humanistische Epoche hinaus in die Weltliteratur und noch weit hinein in die neue Ära der Technik und Vermassung und kann erst heute volle Gültigkeit fordern.

II

Wie wurde dieser Goethe, der ein unerhörtes Zeitgefühl hatte und der selbst eine enorme Zeitspanne schöpferisch wirken konnte, im Ausland aufgenommen? Europa erschloß sich ihm erst allmählich. W. Scott übersetzte Goethes *Götz* und einige Balladen; Shelley übertrug den Prolog im *Faust* mit seinen majestätischen Erzengelhymnen, vielleicht die dichterisch gelungenste Übersetzung aus dem *Faust* ins Englische; Byron

brach in den ekstatischen Ausruf aus, er würde die Welt verschenken, um *Faust* im Original lesen zu können. Aber die Apostel des Goethekults jenseits des Kanals waren der Calvinist Carlyle und der erste Goethebiograph H. Lewes. Könige und Länder huldigten dem Weisen in Weimar. Der persönliche Eindruck auf die Zeitgenossen muß unvergeßlich gewesen sein: Wieland fühlte sich bei der ersten Begegnung wie ein Tautropfen trunken von der aufgehenden Sonne; andere sahen, besonders im Goethe der späteren Reifezeit, eine Urkraft, die aus göttlich kühler Ferne wirkt.

Selbst in Deutschlands dunkelster Stunde war Goethes Glaube, besonders der an Wandel und Wiedergeburt, für Europa eine aufrichtende Kraft; bedeutende Beweise sind die Goethe-Rettungen von Seiten namhafter Franzosen: z. B. Mauriacs Worte im „Figaro" (15. III. 1945 und 22. IX. 1945), wo er die kulturellen Träger europäischen Erbes: die Söhne eines Montaigne und Pascal, Michelangelo und Dante, El Greco und Cervantes, Beethoven und Goethe, Rubens und Rembrandt zur brüderlichen Verbundenheit mit dem Lande Shakespeares aufruft, bevor es zu spät sei — oder Duhamels zwar ungerechte Aburteilung des gesamten deutschen Bildungsstandes, wobei er jedoch sich das Bekenntnis nicht versagen kann, daß die Größe Europas ohne die deutsche Kultur gar nicht zu denken sei.

Ein Vergleich mit T. S. Eliots krassem Fehlurteil über Goethes Dichtung und Lebensphilosophie macht uns stutzig, denn England hat eine rege Goethe Society — doch keine englische „Gesamtausgabe" von Goethes Werken, obwohl eine solche in Amerika jetzt im Drucke ist und obwohl außer W. Scott, Shelley, Byron, Carlyle viele Einzelübertragungen von *Werther*, *Faust* u. a. im Englischen aufliegen.

Die Macht jahrhundertlanger Schultradition ist wohl Hauptschuld an obiger Entgleisung. Aber an den englischen Universitäten blüht nun die Germanistik und besonders die jüngere Generation zeigt sich unter dem Ansturm der letzten europäischen Erschütterungen empfänglich für den Einstrom Goetheschen Sprachgutes und Weimarischen Kulturerbes. Ein Beweis dafür sind die Goethefeiern am B.B.C. und an den englischen Universitäten, wie z. B. zu Ostern und vor kurzem in Bristol u. a. Das ist mehr als ein Steindenkmal oder eine Goethestraße! — Es ist Englands lebendige, rückhaltlose Huldigung von Goethes Genie und Ausdruck einer wahrhaft europäischen Schicksalsgemeinschaft.

III

Wir fragen uns — Was kann uns Goethe noch sagen, aus welchen Werken spricht er noch zu uns in Europa? *Faust* allein ist, abgesehen vom persönlichen Bekenntnis der gewaltigste lyrisch-dramatische Wurf, unser Chaos in einen Kosmos zu formen.

Gerade jetzt können wir — angesichts des apokalyptischen Ausmaßes menschlichen Elendes und gestürzter Werte, und zurückgeschleudert in elementarste Not, aber mit dem Wissen um das Geschehene — aus Goethes Lebenstiefe neue Kräfte schöpfen. Wir haben ein Bedürfnis nach innerer Neuordnung in Europa und fragen uns: Was lebt von Goethes Wort noch fort? Es ist der Glaube, daß das Böse letzten Endes als gegensätzlicher Antrieb dem Guten dient....; daß wir unser Schicksal (im Sinne von *Urworte. Orphisch*) aus reifer Selbsterkenntnis und im Dienste für die Gemeinschaft hinnehmen müssen....; daß wir nur die innere Freiheit fordern können, Freiheit auch in der Gesellschaft, aber nie auf Kosten der Ordnung, Intuition in der Wissenschaft, aber nie auf Kosten der bedachten Überlegung (— „ce qui n'est pas clair n'est pas profond"); daß wir ohne Rebell oder Märtyrer zu sein, unser Herz rein bewahren und Ehrfurcht hegen sollen vor dem geheimnisvollen Walten (über uns, in uns und um uns), d. h. daß wir die elementar gesehene Natur nicht einem blinden Vernunftsgesetz unterwerfen dürfen.

Leben um des Lebens willen war sein tiefster Wunsch. Keiner verstand besser den Sinn von Hölderlins Spruch: *Wer das Tiefste gedacht, liebt das Lebendigste.* In seinem Glauben an das Leben ruht eine unversiegbare Kraft. Goethe ließ sich willig und formend vom Strom des Lebens ergreifen; es war darin nichts vom Verzweiflungsmut der Nihilisten, die in der „geschichtlichen Verstrickung ihres Wirkens" eher schuldig werden, als daß sie sich in die bodenlos eintönige Wiederkehr des Nichts versinken lassen. Dagegen stehen die drei Bekenntnisse: *Seefahrt*, *Symbolum*, *Prooemion*. Goethe glaubte an seinen Lebensauftrag und wurde trotz innerer Tragik nicht zu selbstzerstörerischer Negation verdüstert. In solchem Lebenswillen, der nur aufnehmen kann, was den eigenen Bildungsgang fördert, liegt eine Selbstsicherheit, die oft und gern als Toleranz ohne Milde oder gar als brutale Eigensucht und Mangel an sozialem Gefühl mißdeutet wurde. Die abstrakte Gebärde manches Weltverbesserers lag ihm nicht, und doch ist er dem einfachen Volke näher als jener. Ja, Goethe nimmt R. Dehmels *Arbeitslied* voraus, wenn er in den *Wanderjahren* der Zeit als dem Quell des Fortschrittes huldigt und somit seinen beliebten

Spruch *Die Zeit ist mein Besitz, mein Acker ist die Zeit* variiert. Dabei fordert er besonnene Tat (denn *unbedingte Tätigkeit macht zuletzt bankerott*) — und statt Selbstgenügen eine kräftige, gegenseitige Annäherung der aufeinander angewiesenen Länder. Es ist daher Unrecht, den Aktivisten gegen den vermeintlichen Egoisten auszuspielen: Voltaire gegen Goethe, denn es kommt nicht aufs pathetische Wort sondern die Tat an. Goethes Werk ist vielleicht die größte nationale und zugleich übernationale geistige Tat im modernen Europa. Goethe hat dabei *den Blick in den brüchigen Grund des Menschseins* nicht verloren. Goethe wußte: ohne *Wiederholung* kann keine Welt bestehen, aber zu diesem Bekenntnis gehört Mut. Es ist der ins Geistige gewendete Mut angesichts der Lebensgefahr, welcher zu Schillers Chorgesang anfeuert:

Und setzet ihr nicht das Leben ein,
Nie wird euch das Leben gewonnen sein....

Nur von Hoffnung zu leben, wäre Feigheit; nur von der Erinnerung zu leben, wäre romantische Wollust; es gehört männlicher Mut dazu, jeden Augenblick sein ganzes Leben einzusetzen.

Aber ist Goethe wirklich, wie manche ihm vorwerfen, demgegenüber nur der Zauberer, der über das leidende Europa einen trügerischen Schleier wirft?

IV

Europas Leid war ihm nicht fremd, weder im sozialen noch im persönlichen Schicksal, aber er überwand jenes durch die gleichgewichtige Mitte in einer nun fast untragbaren Spannung zwischen Ich und Gemeinschaft. In Werk III 296 sagt er: *Wir schlafen sämtlich auf 'Vulkanen'* und an Lavater schreibt er: *Unsere moralische und politische Welt ist mit unterirdischen Gängen, Kellern und Kloaken miniert.* Goethe hat ferner selbst das Märchen von der ungetrübten Heiterkeit seines privaten Lebens Lügen gestraft (Eckermann I, 106): *Im Grunde ist es nichts als Mühe und Arbeit gewesen, und ich kann wohl sagen, daß ich in meinen fünfundsiebzig Jahren keine vier Wochen eigentliches Behagen gehabt.*

Vor überlautem Menschheitspathos zieht sich Goethe in den Bann produktiven Schaffens und persönlicher Pflicht zurück (III, 344): *Wenn Jeder nur als Einzelner seine Pflicht tut.... Ich habe es in meinem Beruf als Schriftsteller nie gefragt: was will die große Masse und wie nütze ich dem Ganzen?....* Darin liegt Goethes Tragik — nicht Charakterlosigkeit — denn seine Liebe gehört dem Werk — eine Liebe, die zur Selbstzerstörung bereit ist.

Umwogt von Zusammen- und Aufbruch während der Freiheitsjahre und der folgenden Restauration ordnete er die geschichtlichen Ereignisse in gleichnishafte Bilder. Durch eine universelle Geisteshaltung rettete er jedoch seine biographische Einstellung zur Geschichte vor entsagender Enge. Weimar wurde durch ihn zum geistigen Mittelpunkt von ganz Europa. Für Schiller war Weltgeschichte Weltgericht. Goethe suchte in ihr die Norm des menschlichen Handelns und im scheinbar Alogischen einen Sinn zu lesen. Er las und beurteilte also die Geschichte eines Volkes nicht in reiner Zeitgebundenheit, wie dies so verhängnisvoll im Zusammenhang der Schuldfrage in jüngsten Tagen geschehen ist.

Es geht ihm um Menschen, nicht um Institutionen. Er sah, wie auf meteorhaften Aufstieg der jähe Absturz folgte. Die Französische Revolution fegte wie ein Frühlingssturm über Europa und schüttelte ihre Blüten über das Land, aber sie endete in Grauen und Diktatur. Heute erscheint uns manches, das unter der Fahne der Gleichheit segelt, als Mißbrauch der Freiheit. Im Namen der abstrakten Meinungen werden Menschen versklavt. So liegt am Strande der geschichtlichen Ereignisse vor unseren Augen ein Trümmermeer von europäischen Institutionen aus jüngster Vergangenheit. Wo ist da Bestand? Goethe stellte sich selbst die gleiche Frage im *West-östlichen Divan.* Und mit Hinsicht auf Statuen, Bildsäulen, Friedhöfe und Denkmäler sagt er als 78jähriger: *Da ich in Jahrtausenden lebe, so kommt es mir immer wunderlich vor, wenn ich von Statuen und Monumenten höre. Ich kann nicht an eine Bildsäule denken, die einem verdienten Manne gesetzt wird, ohne sie im Geiste schon von künftigen Kriegern umgeworfen und zerschlagen zu sehen. Coudray's Eisenstäbe um das Wielandische Grab sehe ich schon als Hufeisen unter den Pferdefüßen einer künftigen Cavallerie blinken, und ich kann noch dazu sagen, daß ich bereits einen ähnlichen Fall in Frankfurt erlebt habe. Das Wielandische Grab liegt überdies viel zu nahe an der Ilm; der Fluß braucht in seiner raschen Biegung kaum ein hundert Jahre am Ufer fort zu zehren, und er wird die Todten erreicht haben.* (Eckermann 5. VII. 1827).

Trotzdem bejaht er mit Lynkeus *(Faust II)* das Dasein:

Es sei, wie es wolle,
Es war doch so schön!

V

Alles Sprunghafte und Gewaltsame lag ihm wie Stifter, dem Verfasser des *Nachsommers*, fern (Eckermann III, 86). Diese Auffassung

von der Evolution auch in der inneren Lebensform steht im Gegensatz zu dem in Europa jetzt so populären Glauben, daß die menschliche Existenz von Paradoxen erfüllt sei und im Wandel nicht stetig, sondern ruck- und sprunghaft vorwärts getrieben werde. Goethe läßt jedoch vor dem dämonisch Großen die Ausnahme gelten: *Alles Große bildet, sobald wir es gewahr werden.*

Ihm ist das Dasein ein rätselhaftes Schweben zwischen Tod und Leben, eine unablässige Metamorphose und ein Ausgleich aller Kräfte. Die Frage nach persönlichem Glück und versöhnter Harmonie wird dabei hinfällig. Er weiß: *Der Mensch muß wieder ruiniert werden! — Jeder außerordentliche Mensch hat eine gewisse Sendung, die er zu vollführen berufen ist. Hat er sie vollbracht, so ist er auf Erden in dieser Gestalt nicht weiter vonnöten.*

Dieses unaussprechliche Rätsel der Welt nennt er das Dämonische.

Das Bekenntnis zur Zerstörung alles Daseins wäre ohne den Wiedergeburtsglauben unerträglich. *Alles, was erscheint, muß auch verschwinden.* Wir tragen den Keim des Verfalls in uns! Wir alle, auch Goethes Werk und alle, die wir ihn heute feiern, müssen einmal zugrunde gehen — so auch Europa in der jetzigen Gestalt.... wenn es je fortleben soll als eigengesetzliche Art.

Aber Goethe wird nicht irre am Leben, denn ewig ist die Natur, welche im Fluß des Werdens sich gestaltet und organisch wandelt. Er erstrebt nicht krampfhaft (wie z. B. Grabbe), die Verherrlichung der mächtigen Persönlichkeit in einer grausig sinnlosen Welt. Wohl weiß der Verfasser des Harfnerliedes vom Urwiderspruch alles Daseins, jedoch verleitet ihn dieser Schmerz über das schuldbeladene Leben nicht etwa zu nihilistischer Entwertung, denn Menschsein heißt für Goethe nicht Satans Los, nicht Abfall von Gott, sondern Kampf und Bereitschaft zu Wandel und Wiedergeburt.

VI

Und noch eins: Es ist ein Lieblingsgedanke Goethes, daß die Erinnerung uns vor den Schauern des Todes rettet, diesem aber die Größe nicht nimmt, denn *in der Gestalt, wie der Mensch die Erde verläßt* (W 34, 48), lebt er in der Nachwelt fort:

Wen der Dichter aber gerühmt, der wandelt, gestaltet,
Einzeln, gesellet dem Chor aller Heroen sich zu....
(Euphrosyne)

Das ist Goethes Überwindung des Todes, die sich durch eine entschiedene Lebensstärke von der des ausgehenden 19. Jahrhunderts und besonders von der Sucht nach überpersönlicher Daseinssteigerung bei H. v. Hofmannsthal oder Rilke abhebt und jenem oft fälschlich als indifferente Kälte angekreidet worden ist, und die in des Erdgeistes flutenden Worten eine dichterisch unvergleichliche Prägung gefunden hat. Er ist nicht ekstatisch auf ein Alles oder Nichts eingestellt, sondern er ist der letzte wirklich große geistige Herrscher voll antiker Lebensfülle und seelischer Verinnerlichung. Beide (antike Lebensfülle und seelische Verinnerlichung) sind stärkste Aufbaukräfte für Europa. Auch er stand wie die alten Griechen vor dem Problem: wie kann einer heute den Konflikt zwischen dem inneren Dämon und der ehernen Wirklichkeit ertragen, und wie die dichterischen Bilder für jenen inneren Aufruhr formen!

In der Natur fühlt er Kraft gegen Kraft; Zerstörung ist das Vermächtnis der Vergangenheit an die Gegenwart. Nichts bleibt stille. Alles ändert sich — jeden Augenblick. (In Helena schuf er sich jedoch das Ideal klassisch adeliger Schönheit und Ruhe.) Im Leben ist kein Dauerfrieden möglich.

Und Goethe stellt sich selbst unter das Gebot des Wandelns. So opfert er sein Leben dem geheimen Freunde, seinem Schicksal. Seine Botschaft an uns Europäer ist eine Forderung: *Jeder Mensch kann und muß sein eigenes Schicksal wählen und somit die unendlichen Möglichkeiten seines inneren Lebens erfahren.* Das ist der Sinn der „Innerlichkeit", einer Verinnerlichung, welche jede persönlich leibliche Sicherheit aufs Spiel setzt und zur sittlichen Aufrichtung werden kann. Aldous Huxley hat in seinem symptomatischen Roman „Time must have a stop" angesichts der verrückten Aussichtslosigkeit menschlichen Mühens und des eitlen Zukunftswahns ähnlichen Gedanken nachgespürt. Aber Goethe fordert Verinnerlichung, nicht Weltentsagung, und leidenschaftliches Erfassen der Gegebenheiten. Gerade diese Wirklichkeitsnähe bringt ihn in Gegensatz zu den weltverneinenden Feinden der modernen Wissenschaft, die alle Korruption am Ende von der Naturwissenschaft und ihrem törichten Glauben an die Macht des Mikroskopes ableiten.

VII

Goethe ahnt den gegenwärtigen Zwiespalt in Europa voraus, wenn er in den *Maximen und Reflexionen* sagt: *Mikroskope und Fernrohre verwirren eigentlich den reinen Menschensinn.* Er bleibt im Bannkreis per-

sönlicher Gestaltungsmöglichkeiten. Aber immer wieder hat sein Wort nicht nur individuelle, sondern auch universale Deutkraft. Daher der Symbolwert seiner intimsten Äußerungen.

Als Dichter nahm er manche modernste wissenschaftliche Erkenntnis seherisch vorweg. Die Wissenschaft war für Goethe geradezu die Bestätigung seiner Lebensschau, die immer zuerst aufs Ganze geht, nicht auf die Summe der Teile, und die das Zentrum und die Peripherie als Einheit faßt. Seine Erkenntnis beruht auf Einsicht und Schauen, auf Intuition. Seine innerste Erfahrung weist ihn auf die Identität des Weges zur Natur, Wissenschaft und Kunst. Alle drei unterliegen einem und demselben Gesetz. Jedes Ding, jedes Individuum, jedes Wort und jede Pflanze wächst aus einem zentralen Impulse, einem inneren Gesetz. Das ist das Geheimnis der Entelechie, das Goethe in der *Metamorphose der Pflanzen* (1798):

> *Einfach schlief in dem Samen die Kraft; ein beginnendes Vorbild*
> *Lag, verschlossen in sich, unter der Hülle gebeugt*
> *Blatt und Wurzel und Keim....*

und in der *Metamorphose der Tiere* deutet, indem er bei aller Beschränkung, scheinbaren Willkür und Überfülle die Zweckmäßigkeit alles Wirkens nach organischen Gesetzen erschaut. *Daß du schauest, nicht schwärmest....* ist der Wahlspruch des reifen Dichters. Aber der junge Goethe, der ekstatisch vor dem Straßburger Münster stand und fühlte, wie *alles zwekkend zum Ganzen* sich fügt, erlebte bereits instinktiv das *heilige Rätsel* des Ganzen, das immer mehr sein muß als die Summe der Teile, und so erfaßte er in vorausschauender Vision das Gesetz der inneren Gestalt. Selbsterkenntnis wurde ihm zur wissenschaftlichen und zur Welterkenntnis. Die Trennung von Subjekt und Objekt — für Goethe nur eine äußerliche — ist somit aufgehoben. Nach Goethes Auffassung muß der wahre, gute Gelehrte auch ein wahrer, edler Mensch sein, der seine persönliche Gesinnung sozusagen nicht auf den Nagel hängen darf, bevor er sein Laboratorium betritt.

Heute leiden wir in Europa jedoch am Zwiespalt, und es gehörte tatsächlich eine Revolution dazu, uns moderne Europäer aus der Trunkenheit wissenschaftlicher Schau wieder loszureißen. Die sittliche Forderung zu dieser Revolution ist nicht so kompromißlos wie bei Kierkegaard, aber sie ist auch Goethes Botschaft an unser gegenwärtiges Europa. Denn bei Goethe, dem Dichter und Denker, stand Existenz höher als Wissen. Hier ist uns Goethe, so fern seine Zeit auch entrückt ist, näher als je.

Wenn, wie schon erwähnt, Mauriac (Figaro 1945) die europäischen Kräfte zum letzten Male (il est temps encore) aufruft, um aus der Vergangenheit für die Zukunft Neues aufzubauen, so beschwört er neben Voltaire, Rousseau und Kant mit Recht auch den Geist von Salzburg, Bayreuth und besonders Weimar und Goethe.

Für Goethe war sein Dasein immer mehr als Theorie. Eine solche Lebenshaltung wurzelt in tiefem Verantwortlichkeitssinn. *Alle Individuen sind auch Genera (Aphorismen)*, aber von der „Kollektivschuld" eines Volkes etwa sprechen zu wollen, wäre da sinnwidrig. Wenn ich Goethe recht verstehe, sind wir individuell als einzelne, schicksalsgebundene Menschen für die Katastrophe um uns verantwortlich zu machen — jeder für sich in Europa, und wir rufen das Goethe-Motto unseres heutigen Festtages wieder ins Gedächtnis: *Es gibt eine Stufe der Zivilisation, auf welcher das Schicksal der anderen Nation so empfunden wird, als ob es unser eigenes Schicksal wäre!*

Viele vergaßen oder verdrehten Goethes Botschaft, gefestigt durch eine nachgoethische Ruheepoche abnormaler Länge, während der das Wort „Harmonie" leichtsinnig von den Lippen oder Federn floß und man den europäischen Frieden für dauernd gesichert glaubte. Goethe hätte uns lehren können, daß ein dauernder Friede wie die Sehnsucht nach dem goldenen Zeitalter auf unserer Erde ein Wunschwahn bleiben muß. Goethe bejaht Dauer im Wechsel!

Anderseits: Man kann ihn mit bestem Willen nicht zum direkten Vorläufer irgend eines —ismus, auch nicht zum Sprecher irgendwelcher mechanisierten Institutionen zerdeuteln. Doch war Goethe mit seiner Liebe, seinem Verständnis für unser sorgendes Leid und seiner Ehrfurcht vor der Natur dem einfachen Volk innerlich viel näher als mancher messianisch gestimmte Lautsprecher.

Goethe hätte uns lehren können, daß es in der Geschichte nicht angeht, große Ereignisse und Katastrophen nur, d. h. einzig und ausschließlich, auf Einzelpersonen zurückzuführen.

Hingegen hätte Goethe eine Deutung der großen geschichtlichen Momente und Persönlichkeiten nur aus der Gebundenheit der sozialen Umstände heraus auch verworfen, denn der Schuh macht doch nicht den Schuster! und das Glück der Geburt und der dämonisch sicheren Auserlesenheit sind unbestreitbare Tatsachen in Goethe selbst.

Dieser Schluß führt uns in Goethes Kerngesetz zurück: Unser privates und politisches Schicksal, ja Europas Zukunft kann und muß sich erst in

Goethe ein bindendes Vorbild schaffen, denn sein Natur- und Kunstgesetz, das heilige Gesetz der Gestaltung, gilt auch für den heutigen Staat, ohne jenes ist dieser dem Verfall preisgegeben. Der Natur wird rechtgegeben, d. h. das natürliche Band zwischen Einzelperson und Gemeinschaft darf nicht zerreißen. Jedes Volk muß seine Eigenart in sich schicksalsmäßig entwickeln. Politische Abstraktionen gefährden den Lebenskern eines Volkes, weil sie den inneren Drang zur Wesensgestaltung vereiteln.

Der Mensch ist das Maß aller Dinge, d. h. unsere Gefährdung liegt in der Entwertung der Persönlichkeit durch die Technik und in der Entmenschlichung unserer Gesellschaftsordnung durch Klassenstreit und seelentötende Uniformierung sogenannter öffentlicher Meinung. Goethe setzt dieser seinen Glauben an die geprägte Form gegenüber und sein intuitives Wissen von den organischen Kräften in unserer Natur: *Kein Mensch will begreifen, daß die höchste und einzige Operation der Natur und Kunst die Gestaltung sey* (1808, an Zelter). Gestaltung ist Gegensatz zur Erstarrung. Diese innerlich organisch bedingte Gestaltung des Daseins sei auch unser Lebenszweck, denn sie ist nun die unmittelbare Notwendigkeit im Anstoß gegen die entwertende, weil gestaltlose Gleichschaltung. Wir leben mitten in einem gigantischen Umwandlungsprozeß. Die einzige Sicherheit liegt in jener erneuten Wertung des Lebens. Ohne sie geht unsere europäische Kultur unter. Goethes Gestaltungskraft angesichts maßloser Selbstentgrenzung, seine Universalität und sein Lebenswille bleiben, wie gesagt, das Größte an ihm. Sein Werk ist, mehr als je, ein Auftrag an uns alle; gerade im heutigen Europa:

Denn der Mensch, der zur schwankenden Zeit
auch schwankend gesinnt ist,
Der vermehret das Übel und breitet es
weiter und weiter.
Aber wer fest auf dem Sinne beharrt,
der bildet die Welt sich.

Diese Worte treffen uns alle heute ins Herz. Goethe ist nicht nur ein Deutscher, dessen Dasein und Werk sinnvoll für sein ganzes Volk sein können; er ist nicht nur seines Landes größter Sohn, sondern die gleichgewichtige Mitte zwischen Individuellem und Universalem, er ist das rettende Gewissen und das Vermächtnis Europas an unsere Zukunft, denn in ihm gestaltet sich für uns vorbildlich und naturnotwendig der europäische Geist.

Goethe und das heutige England.

Von

Leonard Forster (Cambridge).

Dieser Aufsatz stellt die revidierte und leicht erweiterte Fassung eines Vortrages dar, den ich im Rahmen der Goethevorträge der Universität am 22. Juni 1949 in Marburg halten durfte. Die seitdem erschienene englische Goetheliteratur konnte nicht mehr berücksichtigt werden. An dieser Stelle möchte ich meinen Dank an Dozenten und Studenten der Universität Marburg zum Ausdruck bringen. Vor deutschen Studenten in Deutschland im Goethejahr über Goethe zu sprechen, ist keine leichte Aufgabe; für die freundliche Aufnahme, die meinen Ausführungen zuteil wurde, bin ich besonders dankbar.

Goethe und England; Goethe und die deutsche Sendung; Goethe und Frankreich; Goethe und die skandinavische Welt; Goethe und die slavische Welt; Goethe und Amerika; Goethe und die hispanische Welt; Goethe und Holland; Goethe in Ungarn; Goethe und Rom.... Das sind einige Titel von Vorträgen, die im Jahre 1932 vor der Goethe-Gesellschaft gehalten wurden. Es folgten überall noch andere; Goethe und Polen — Polen und Goethe; Goethe und Japan; Goethe und Brasilien; Goethe in Chicago; Goethe und.... fast jede irgendwie namhafte deutsche Stadt oder Ortschaft. Goethe und.... Goethe in....

Die Absicht war, bei der Hundertjahrfeier von Goethes Tod zu zeigen, daß sein Geist doch noch lebte, überall lebte, zu allererst in des Dichters Vaterland. Hatte doch Max Hecker von des Dichters Todesstunde als von „einem glorreichen Eingang zu erneuter und erhöhter Lebens- und Erdenwirksamkeit" gesprochen.[1] Es war 1932. Schon nach einem Jahr wurde es aber der Welt offenbar, daß gerade in Deutschland der Geist Goethes nicht lebendig war. Das Rühmen der lebendigen Wirkung Goetheschen Geistes war der Ausdruck eines Ideales oder vielmehr eines frommen Wunsches gewesen. Weiter ist es nicht gekommen. Heute stehen wir vor den Ruinen, die nach dem Scheitern dieses Ideales noch übrig bleiben. Wir wollen nüchtern sein.

„Rätin, er lebt" — so haben Hunderte von Festvorträgen über Goethe begonnen. Aber lebt er denn wirklich? Und wo lebt er? Ist er — heute — in England — lebendig?

[1] Jahrbuch der Goethegesellschaft 1931, S. IV.

Vor wenigen Monaten wurde in dem „New Statesman", einem führenden intellektuellen Wochenblatt, ein neues Buch über Napoleon rezensiert.[2] Die bekannte Tatsache wurde dabei erwähnt, daß Napoleon Goethes „Werther" mehrere Male gelesen hat und immer mit sich führte, als er auf Reisen ging. Dieser Umstand kam dem Rezensenten offenbar eigenartig vor, und er sprach davon in der schonungsvollen Art, mit der wir die kleinen Eigentümlichkeiten großer Männer erwähnen, denn welchen Geschmack hätte Napoleon schließlich an „Werther" finden können? Es handle sich ja um ein „second-rate tearjerker" — also um einen zweitklassigen Tränenquetscher. Da wundert sich allerdings der Fachmann; uns aber interessiert vor allem, ob der Laie staunt. Eines ist klar: Der Rezensent hat den „Werther" nicht gelesen. Ist nun der Rezensent ein Mann von Bildung, dessen Belesenheit für den heutigen Stand der englischen Kultur irgendwie bezeichnend wäre? Es ist A. J. P. Taylor, ein Oxforder Historiker, der ein Buch über die neuere deutsche Geschichte geschrieben hat, das auch in Deutschland selbst viel besprochen wird.[2a] Er ist ein repräsentativer, gebildeter, geistig reger, englischer Akademiker, der überdies, ohne freilich Germanist zu sein, sich gerade mit dem deutschen Geistesleben befaßt hat. Es ergeben sich nun folgende Fragen. Wenn Taylor den „Werther" nicht gelesen hat, was hat er denn sonst von Goethe — nicht gelesen? Wenn nicht einmal Taylor „Werther" gelesen hat, wer liest ihn denn überhaupt in England heute? Diese und ähnliche Fragen zu erhellen, ist die Absicht dieses Vortrages. Mit einer Übersicht der Bemühungen der englischen Germanistik um Goethe wird uns hier nicht viel geholfen. Das Entscheidende ist ja nicht die Haltung der englischen Fachwissenschaft, die Goethe immer den ihm gebührenden Platz in der Weltliteratur zugewiesen hat, sondern die des „gebildeten Publikums" in England. Und gerade hier sieht es wenig ermutigend aus. Vorwegnehmend sei auf die Worte eines Kritikers im Jahre 1945 über den „Faust" hingewiesen: „such disrepute, oblivion even, has fallen to its lot these last years that one cannot take for granted the presence of a body of knowledge about Goethe's once famous drama Faust."[3]

[2] The New Statesman and Nation, 26 Februar 1949

[2a] The Course of German History, London 1945. Vgl. den Bericht darüber von P. Böckmann unter dem Titel: Fragen an die deutsche Geschichte, in: Die Wandlung, II. 4 (Mai 1947).

[3] D. J. Enright in: Scrutiny, Bd. XIII, Cambridge 1945.

Englisches Interesse für Goethe[4] dreht sich von jeher um drei Hauptwerke: Werther, Faust, Wilhelm Meister. Den Siegeszug „Werthers" durch Europa brauche ich hier nicht zu beschreiben. Es genügt zu sagen, daß die Wertherbegeisterung England 1779 erreicht. Goethe war bekannt als „the author of Werter". Seine anderen Werke, namentlich „Stella" und „ Götz", erregten zum Teil Anstoß. Zwischen 1800 und 1820 hört man selten etwas von Goethe. England war ja durch Napoleon vom Festland abgeschnitten. Nach den napoleonischen Kriegen wurde der Kontakt mit dem Kontinent wieder aufgenommen und es kamen Engländer nach Weimar. Da fanden sie den alten Goethe vor, „bejahrt und vornehm", der schon zu Lebzeiten, wie es ihnen schien, zu einem nationalen Denkmal geworden war. Der „Olympier" sagte den meist jungen und lebenslustigen englischen Besuchern wenig zu, und für sie war „Olympier" zweifellos eine höfliche Bezeichnung für einen steifen und schwerfälligen alten Herrn, die unnahbare Größe eines deutschen Duodezfürstentums. Ansprechender war des Dichters hübsche Schwiegertochter, Ottilie von Pogwisch, und der Magnet, der die jungen Engländer nach Weimar zog, war nicht so sehr der Ruhm des alten Dichters als ihre schönen Augen.[5] So sahen diese jungen Leute, die die persönlichen Beziehungen zwischen England und Weimar knüpften, Goethe den Weisen, den Philosophen, den emeritierten Staatsmann.... Diese Vorstellung ist lange Zeit bestimmend geblieben und wirkt zum Teil heute noch fort.

Wie paßten nun die Werke Goethes, die man damals kannte, in den Rahmen der englischen Literatur? Goethes Jugendwerk war unter dem Einfluß der englischen Kulturströmung entstanden, die im achtzehnten Jahrhundert für Europa bestimmend wurde. „The author of Werter" stand somit für das englische Publikum in einer vertrauten Tradition: er war Richardson-Epigone. „Götz" wurde bald in der Flut von Ritterdramen im Stile Kotzebues und Ifflands vergessen, obwohl er in Walter Scott einen Funken schlug, der sich später zu einem großen Leuchten entwickelte. „Iphigenie" und „Tasso" waren für unsere Romantiker zu klassisch und wurden mit den Dramen Racines und Corneilles verglichen, d. h. als un-

[4] Hier sei kurz auf das grundlegende Werk von J. M. Carré hingewiesen: Goethe en Angleterre, Paris 1920; vgl. auch Walter F. Schirmer: Der Einfluß der deutschen Literatur auf die englische im 19. Jahrhundert, Halle/Saale 1947 und die dort S. 29 und 112 verzeichnete Literatur, vor allem F. Norman: Goethe und das heutige England, im Jahrbuch der Goethegesellschaft 1931, dem ich mich in mancher Hinsicht verpflichtet weiß, sowie: Goethe Centenary Papers of the University of Chicago, Chicago 1932.

[5] Vgl. hierzu Trevor D. Jones: English Contributors to Ottilie von Goethe's „Chaos". in Publications of the English Goethe Society, New Series, IX, 1933.

genießbar beiseite gelassen. (Auch heute fällt es schwer, dem mit Shakespeare großgewordenen englischen Schüler den Unterschied zwischen Racine und Goethe als Dichter der Iphigenie-Dramen begreiflich zu machen.) Auch der erste Teil des „Faust" genoß einen weniger guten Empfang in England als in Frankreich; man hatte moralische Bedenken, vor allem gegen den Prolog im Himmel, wo Gott der Herr persönlich auf der Bühne dargestellt werden sollte. So konnte 1816 Sir James Mackintosh in der Edinburgh Review herablassend schreiben: „Considering the German literati as in a great measure the pupils of the English, we cannot help viewing them with parental fondness for their well-meant endeavours". Eine Haltung also von elterlicher Nachsicht gegenüber gutgemeintem Streben.

Ein anderes Schicksal war dem „Wilhelm Meister" vorbehalten. Hier wirkte der junge Schotte Thomas Carlyle mächtig ein. Angeregt durch das Interesse für die deutsche Literatur, das unter dem Einfluß des Deutschlandbuches der Frau von Staël im ersten Viertel des neunzehnten Jahrhunderts in Edinburg herrschte, fand er in großer seelischer Not zu Goethe. „Götz" und „Werther" hatte er gelesen und folgte dem Lebensweg des großen Deutschen in der Richtung zum tätigen Leben hin. Aber was bei Goethe eine stete organische Entwicklung gewesen, nahm bei Carlyle fast die Form einer religiösen Bekehrung an: die Wandlung vom „ewigen Nein" zum „ewigen Ja", die er am eindrücklichsten im genialen satirischen Roman „Sartor Resartus" (geschr. 1831) beschrieb. Diese Wandlung vollzog sich 1822, und kurz nachher erschien seine Übersetzung von „Wilhelm Meister" (Lehrjahre 1824, Wanderjahre 1827). Wie eng Carlyle mit seinem schottisch-puritanischen Hintergrund verbunden bleibt, erhellt nicht nur aus seiner Pathetik, seiner biblisch-prophetischen Rhetorik, die seine Schriften für uns heute fast ungenießbar macht, sondern auch aus seiner Didaktik, die ihn einerseits direkt zu Wilhelm Meister führte und ihn andererseits zu einer teilweisen Ablehnung gewisser Teile und vor allem gewisser Charaktere des Goetheschen Romans zwang — Philine z. B. sagte ihm, man möchte fast sagen selbstverständlich, nicht zu, und die ganze Schauspielerwelt war ihm im tiefsten Grunde unheimlich, erweckte sogar „hyänenhafte" Gefühle: „There is poetry in the book", schreibt er 1823 an einen Freund, „and prose, prose for ever. When I read of players and libidinous actresses and their sorry pasteboard apparatus for beautifying and enlivening the ‚moral world' I render it into grammatical English — with a feeling mild and charitable as that of a starving hyaena. The book is to be printed in winter or spring. No mortal will ever buy a copy of it. N'importe . . . . !

Goethe is the greatest genius that has lived for a century and the greatest ass that has lived for three. I could sometimes fall down and worship him; at other times I could kick him out of the room!"[6] Dieser Zwiespalt hinderte ihn nicht, ständig für Goethe zu werben. In einer Reihe von Aufsätzen über Goethe, über Schiller, über deutsche Dichter der Romantik und in bahnbrechenden Übersetzungen machte er das englische Publikum mit der deutschen Literatur bekannt und sprach mit der ihm eigenen Eindringlichkeit vom Evangelium der Tätigkeit. Wie bei ihm Goethes Lehre zu einem puritanischen Evangelium geworden war, das gepredigt werden mußte, erschien bei ihm auch Goethes Entsagung als puritanisch gefärbtes Verzichten. Carlyle sieht Goethe als Erzieher, als Propheten; er nennt ihn „the wisest of our time".

In der Folge bleibt Goethe für die Engländer unlöslich mit Carlyle verknüpft. Dieser hatte ja den Anstoß zu George Henry Lewes' großer Goethe-Biographie (1855) gegeben. Es war eine glänzende Biographie in der besten Tradition des neunzehnten Jahrhunderts, zugleich die erste seit Carus irgendwie ernstzunehmende Behandlung des deutschen Dichters. Eine Zeitlang war ihr auch in Deutschland nichts Ebenbürtiges an die Seite zu stellen.[7] Carlyles Übersetzung von „Wilhelm Meister" ging in die englische Literatur ein und behauptet bis heute das Feld.[8] Der Entwicklungsgedanke, die Erziehung zum tätigen Leben — sie aufzunehmen war das England des neunzehnten Jahrhunderts, des Jahrhunderts der Expansion, bereit, und die Geschichte von Wilhelm Meister und seinen englischen Verwandten bildet ein wichtiges Kapitel der englischen Literaturgeschichte.[9] Es führt von Carlyle über Meredith, Wells, Walpole und Somerset Maugham zu uns hin. In den achtziger Jahren wurde Goethe zum Teil deswegen wohl mehr gelesen als je vorher oder nachher. In diese Zeit fällt auch die Gründung der English Goethe Society (1886 — ein Jahr vor der Gründung der deutschen Goethe-Gesellschaft.) Jenen Entwicklungsgedanken fand man auch im „Faust", und es häuften sich die Übersetzungen im letzten Viertel des neunzehnten Jahrhunderts. Die Geschichte Fausts ist jedoch für den Engländer nun einmal durch Marlowes „Tragicall History of Dr. Faustus"

[6] Early Letters of Thomas Carlyle, edited by C. E. Norton, London 1886, Bd. II, S. 223 ff.

[7] Deutsche Uebersetzung schon 1856, die wiederholt neu aufgelegt wurde.

[8] Die neue, 1947 erschienene Übertragung von R. O. Moon ist nicht dazu angetan, Carlyles Werk zu verdrängen.

[9] Susanne Howe: Wilhelm Meister and his English Kinsmen, Columbia University Press New York 1930.

fixiert, und er empfindet die philosophischen Arabesken, die in Goethes Werk das ursprüngliche Thema überwuchern, nur als störend und nebensächlich. Als dramatisches Werk konnte es also „Faust" mit Marlowes „Faustus" in keiner Weise aufnehmen. So blieb man beim Entwicklungsgedanken, der allzuleicht als Erziehungsgedanke verstanden wurde.

Dieser blieb auch für den größten Kritiker der späteren viktorianischen Zeit bestimmend — Matthew Arnold. Das war kein Zufall. Matthew Arnold war der Sohn von Thomas Arnold, der eine grundlegende Änderung in der englischen Pädagogik herbeigeführt hatte und ihr die entscheidende Richtung zur Charakterformung hin gegeben, die heute noch jedem Ausländer auffällt. Matthew Arnold selber unterhielt sein Leben lang mit dem Erziehungswesen den engsten Kontakt, und so ist es nicht zu verwundern, wenn seine Auffassung der Dichtung überhaupt die eines Pädagogen sein sollte. Bis zum Ausbruch des ersten Weltkrieges blieb Arnold als Kritiker in weiten Kreisen tonangebend, und mit ihm lebten, bescheiden genug, die reflektiven Werke Goethes; neben dem „Faust" waren es „Wilhelm Meister" in der Übersetzung Carlyles, „Dichtung und Wahrheit" und die Gespräche mit Eckermann in den recht guten Übertragungen von John Oxenford (1846, 1850). Das sind die Goetheschen Schriften, die z. B. in der Everyman-Sammlung der Weltliteratur Aufnahme gefunden haben. Für Arnold war Goethe immer noch der Weise oder, wie Schirmer es schön charakterisiert hat, der Helfer aus seelischer Not, der „physician of the iron age":

„He read each wound, each weakness clear;
And struck his finger on the place,
And said: Thou ailest here and here...."

(Memorial Verses, April 1850)

Wie Carlyle von „the wisest of our time" gesprochen hatte, spricht auch Arnold von Goethe als „Europe's sagest head".

Auch hier, wie man sieht, ist der Einfluß Carlyles bestimmend geblieben. Wir haben schon erwähnt, daß die Nachwirkungen Goethes von denen Carlyles nicht zu trennen sind. Das Nachleben Carlyles wurde aber durch verschiedene Faktoren beeinflußt, zuerst einmal durch eine entscheidende Wandlung in Carlyle selber, die, in der Schrift „Heroes and Hero-worship" (1840) vorgedeutet, sich um 1850 vollzog und sich dann vollends in seiner Biographie Friedrichs des Großen (1858-65) zu erkennen gibt. Es handelt sich um die Wendung zum Ideal des großen Mannes, die, wie Friedrich

Brie neuerdings wieder gezeigt hat,[10] eine natürliche Entwicklung von Carlyles früheren Tendenzen war, vor allen Dingen im Sinne einer Reaktion gegen ein bürgerlich bestimmtes Zeitalter. Diese Wendung aber, obschon für den englischen Imperialismus fruchtbar, ließ Carlyle denjenigen deutschen Historikern als nahe verwandt erscheinen, die dem preußischen Nationalismus des neunzehnten Jahrhunderts das Wort redeten. So wurde sein Einfluß in den ersten Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts immer geringer, bis der erste Weltkrieg ihn vollends unmöglich machte. 1919 konnte ihn der Kulturhistoriker G.M.Trevelyan noch verteidigen in einem Aufsatz mit dem Titel „Die zwei Carlyles".[11] Es handelte sich hier um eine Gegenüberstellung des „humanen" Carlyle von vor 1850, der auch für die Nachkriegszeit seinen Wert behalte, mit dem zweiten „friderizianischen" Carlyle, für den man keine Sympathie mehr aufbringen könnte. Aber mit der Abneigung gegen den zweiten Carlyle verhallte die Stimme des ersten und Goethes Stimme mit ihr.[12] Dazu kam, daß der Erziehungsgedanke, den man ja in erster Linie bei Goethe schätzte, schon 1890 nicht mehr neu war. Thomas Arnold's public school system hatte sich gefestigt, und ein Vortragen der Gedankenwelt des „Wilhelm Meister", wie der damalige Engländer sie verstand, wäre einem Einrennen von offenen Türen gleichgekommen.

Nach Ende des ersten Weltkrieges war „Goethe als Erzieher" für England tot. Die zwanziger Jahre hatten ja hüben wie drüben wenig Sinn für Didaktik, noch weniger für eine totale Didaktik, wie sie der Carlylesche Goethe zu bieten schien. „How bitterly" schreibt Aldous Huxley von D. H. Lawrence, einer in vieler Hinsicht Carlyle verwandten Natur, „he loathed the Wilhelm Meisterish view of love as an education, as a means to culture,

[10] Friedrich Brie: Helden und Heldenverehrung bei Thomas Carlyle, Heidelberg 1948.

[11] „The Two Carlyles" in G. M. Trevelyan: Recreations of a Historian, London 1919.

[12] Schon 1894 hatte der Historiker J. R. Seeley die Frage gestellt, ob das Carlylesche Goethebild noch gültig sei, zugleich gewisse Bedenken geäußert und in diesem Zusammenhang auf die plötzliche Hausse in Goethe hingewiesen, die sich in Deutschland aus politischen Gründen nach 1870 entwickelt hatte. „The immense rise of the nation itself in power and self-respect, which took place in 1870, carried with it a sort of promotion of its great poet to a higher rank among poets". Er resümiert die Tendenz der Goethevorlesungen Herman Grimms (1877) mit den Worten: „In short, the Germans are the greatest nation (since 1870), and therefore their poet must be the greatest poet". J. R. Seeley: Goethe reviewed after Sixty Years, London 1894, S. 5. Daß hier ein gewisser englischer Imperialismus mitspricht, ist deutlich.

a Sandow-exerciser for the soul."[13] Die Liebe als Erziehung, als Mittel zur Bildung, als schwedische Gymnastik für die Seele: damit war für meine Generation, an deren Horizont Huxley und Lawrence als leuchtende Gestalten erschienen, „Wilhelm Meister" erledigt.

Überhaupt gehörten die Jahre zwischen den Kriegen nicht zu den Epochen, wo man „im Guten, Wahren, Schönen resolut zu leben" wußte oder gar begehrte, denn diese Begriffe waren überall fragwürdig geworden. Auch denen, die die höchsten ethischen und geistigen Werte vertraten, hatte Goethe nicht mehr viel zu sagen.

Der geistige Hintergrund zu dem Werk, das wohl mehr als irgend ein anderes das literarische Leben des heutigen Englands verwandelt hat, T. S. Eliots „Waste Land", ist in dieser Beziehung interessant. Eliot arbeitet, wie man weiß, mit einem weitverzweigten Apparat von literarischen und persönlichen Assoziationen. Ein lebendiges Bewußtsein von der Ganzheit lebendiger Literatur ist der Boden, aus dem seine Dichtung wächst. Eliots geistigen Hintergrund könnte man, wie folgt, ungefähr umreißen: Die Meister der englischen Literatur, vor allen Dingen die Elisabethaner und die Dichter des siebzehnten Jahrhunderts, werden als bekannt vorausgesetzt; es kämen noch hinzu: Konfuzius, Homer, Virgil, die römischen Lyriker, Augustin, Dante, Voltaire, Stendhal, Gautier, Corbière, Rimbaud und Laforgue. In dieser Reihe ausländischer Größen vermißt man einen einzigen deutschen Namen. In das „Waste Land" werden zwar deutsche Allusionen eingeflochten, aber sie stammen aus — Richard Wagner; denn deutsch ist die Musik. Während sonst in Europa in jener Zeit gleichgestimmte Menschen den Weg zu Goethe finden — z. B. auf André Gides Verhältnis zu Goethe ist in letzter Zeit wiederholt hingewiesen worden,[14] — hat Goethe in der englischen geistigen Welt der Nachkriegszeit keinen Platz gefunden. Goethe, schrieb Eliot im Goethejahr 1932, „dabbled in both philosophy and poetry and made no great success of either: his true role was that of the man of the world and sage — a La Rochefoucauld,

[13] D. H. Lawrence: Letters, edited with an Introduction by Aldous Huxley, London 1932, S. XIII. Bezeichnend, daß dieser Passus gerade von T. S. Eliot (The Use of Poetry and the Use of Criticism, London 1932, S. 97) zustimmend zitiert wird: „Lawrence in my opinion was right". Eine besonders scharfe Ablehnung Goethes durch Lawrence findet man in Letters, S. 716.

[14] Z. B. von J. P. Hodin: Goethes Succession in der Aprilnummer von Horizon, London 1949, und R. K. Bishop: A Preliminary Note on Goethe and André Gide, in Modern Language Notes LXIV. Baltimore 1949. S. 326 ff. Ähnlich auch K. W. Maurer: Valéry and Goethe, in Publications of the English Goethe Society New Series XVII, 1948.

a La Bruyère, a Vauvenargues".[15] Hier spukt immer noch der Carlylesche Goethe. Zwölf Jahre später hat sich Eliots Ansicht etwas gewandelt. In dem Vortrag „What is a Classic" (1944) nennt er Goethe „a universal author, in the sense that he is an author with whose works every European ought to be acquainted", aber dafür ist er kein Klassiker. (In dem sehr spezialisierten Sinn Eliots haben allerdings auch die Engländer keine Klassiker). Auch hier, trotz dieser Worte der Anerkennung, ist kein unmittelbares Verhältnis zu Goethe spürbar.

In den Jahren zwischen den Kriegen war Eliot der Begründer und Redaktor der führenden literarischen Zeitschrift Englands, des 1939 leider eingegangenen „Criterion". Sie war eine Zeitschrift mit weitem europäischen Horizont, die ihrer Leserschaft durch literarische Berichte aus verschiedenen Ländern die Einheit und Lebendigkeit europäischer Kultur immer vor Augen hielt. Hervorragend in dieser Beziehung waren die deutschen Literaturberichte des Schweizers Max Rychner, auf deren Wichtigkeit für das englische Geistesleben Werner Milch[16] neuerdings hingewiesen hat. In dem (allerdings etwas spärlichen) Register zu den einzelnen Bänden dieser Zeitschrift erscheint Goethe nur einmal, und zwar 1932, wo es sich um die Rezension der Goethe-Interpretation eines englischen Germanisten, also um eine Einwirkung der Fachwissenschaft, handelt. Für die vierziger Jahre könnte man aus der literarischen Monatsschrift „Horizon", einem wichtigen Organ der jüngeren Dichter, eine Stichprobe nehmen. In den 112 Nummern zwischen Januar 1940 und April dieses Jahres erscheint Goethe im Register nur einmal — im Goethejahr 1949.

„Werther" gehörte zum Richardson-Epigonentum und Richardson las man ohnehin nicht mehr. „Götz" gehörte zur Ritterromantik, und wer das suchte — es waren ihrer nicht viele, meistens Jugendliche — fand es besser bei Scott. „Wilhelm Meister" war vieux jeu geworden. In den dreißiger Jahren, gestand der Kritiker Alan Pryce-Jones vor kurzem in einem Radiovortrag, habe er auch noch den „Faust" unter die Bücher eingereiht „which need respect, but only get affection from those predisposed to give it: great books yes, but written in a key too remote from one's own".[17] Als veranschaulichendes Beispiel könnte man den 1936 erschienenen Roman

[15] T. S. Eliot: The Use of Poetry and the Use of Criticism, London 1932, S. 99.

[16] Werner Milch: Rilke und England, in Universitas, Jg. II, 1947, S. 1466.

[17] Alan Pryce-Jones: Goethe in the Modern World, gedruckt in The Listener, 13. Januar 1949.

anführen „Novel on Yellow Paper" von Stevie Smith.[18] Der Roman schildert mit der Technik des Bewußtseinsstromes, des monologue intérieur, das Innenleben einer intelligenten gebildeten jungen Dame, der Sekretärin eines Großindustriellen. An einer Stelle ist von dem Verhältnis der Heldin zu einem jungen Deutschschweizer namens Karl die Rede. Karl ist ein etwas undifferenzierter Verehrer von Luther und Goethe, im allgemeinen ein netter und ansprechender junger Mann. Für ihn ist Goethe der Mann: „Oh there is no man who has been so deeply and so thoroughly into everything". Goethe hat alles ach so tief und gründlich er-gründet — es klingen die deutschen Phrasen, denn Phrasen sind es ja, deutlich genug durch den englischen Text hindurch. Und zu Weihnachten bringt er seiner Freundin ein enttäuschendes, ja fatales Geschenk: eine Übersetzung des „Faust" in zwei Bänden. Darüber schreibt die Heldin in ihrer Aufzeichnung folgendes: „Oh but this is a dreadful translation of Faust, and I will tell you about it. Oh but it is dreadful and gives you the feeling that is making you strain away from Goethe and his great wide mind that had suffered so much." Die Übersetzung führt einen von Goethe weg, von seinem großen umfassenden leidenden Geist. Hier spricht das gebildete englische Publikum, das irgendwie eine Ahnung von Goethe hat und nun seine Werke liest, um zu sehen, was für ein Dichter er war. „I am even not at all anxious to read my Faust again because of the so-o-o bad translation and the false feeling of false classicismus about it. Oh that Helen that there is there. Oh the debased baroque, and the what-the-hell-was-the-man's-name — Winckelmannismus of his Klassizismus. And oh those 'bevies of beauteous dames' they are looking so small German court period 1760. Oh in this book that is such a bad translation there is that smell about it, that smell it might be a cheap excursion train-load of high browed kultur hounds. The train moves off from Leipzig. I think of it as Leipzig because I know that famous station, so we will say it is Leipzig. And the train moves off: pünktlich Schokolade Zigaretten southward bound for so many marks worth of real Italian culture." So wird z. B. die „Italienische Reise" und die klassischen Szenen des „Faust" im Zeichen heutiger Massentouristik gesehen. Und an den klassischen Szenen des zweiten „Faust", u. a., ist tatsächlich das vielversprechende Verhältnis der Heldin zu diesem jungen Manne gescheitert.

[18] Die Romane dieser Dame geben mit großer Feinheit das geistige Klima ihrer Entstehungszeit wieder.

Und so, nicht nur in diesem Roman, wurde es in den dreißiger Jahren merkwürdig still um Goethe; auch das Goethejahr 1932 hat keine Wandlung herbeiführen können, auch nicht die große Einwanderung von deutschen Intellektuellen nach 1933. 1945 konnte man noch von Goethes „once famous drama Faust" sprechen.[19] Er gehörte zu den großen Viktorianern, die man jetzt nicht mehr las. Die Schuld lag zum Teil bei seinen Übersetzern: „The current idea of Goethe as a kind of heavy Great Victorian is due.... to the spate of later nineteenth century translators, themselves rather small Victorians."[20]

Werther, Wilhelm Meister, Faust. Wo aber bleibt der Lyriker Goethe? Er ist unbekannt. Goethes lyrische Dichtung verdankt ihre Verbreitung in England hauptsächlich der deutschen Musik, in erster Linie Schubert und Beethoven. „Gretchen am Spinnrade" und „Erlkönig" sind allgemein bekannt, doch nur die wenigsten wissen, daß sie von Goethe sind. Wie gewöhnlich bei Texten, die ausdrücklich für den Vortrag im Gesang geschaffen sind, sind die gesungenen englischen Übersetzungen meistens literarisch ungenießbar. Es sei hier kurz auf die Schwierigkeit der Übersetzung Goethescher Gedichte überhaupt hingewiesen. Die Gedichte Goethes, die Spitzen seiner dichterischen Leistung, sind fast alle von verblüffender Einfachheit der Sprache. Gerade diese Einfachheit läßt sich aber in einer anderen Sprache kaum wiedergeben, denn sprachliche Einfachheit im Englischen beruht auf anderen Voraussetzungen als im Deutschen. Nehmen wir „Gretchen am Spinnrade":

Meine Ruh ist hin
Mein Herz ist schwer
Ich finde sie nimmer
Und nimmermehr.

Der ganze Reiz dieses Gedichtes liegt in der einfachen Prägnanz, mit der dieses einfache Mädchen ihre Gefühle äußert. Es gilt also, in einer Übersetzung diese Einfachheit um jeden Preis zu bewahren. Nun arbeitet die deutsche Sprache mit der Kategorie des Genus, die im Englischen fehlt. Die deutsche Einfachheit beruht also zum Teil auf einer sprachlichen Möglichkeit, die dem englischen Übersetzer nicht zu Gebote steht. „My rest

[19] D. J. Enright, a. a. O. Die aufschlußreiche Studie über den „Faust" in C. R. Buxton: Prophets of Heaven and Hell — Virgil, Dante, Milton, Goethe (Cambridge 1945) beweist, daß dieser Ausspruch cum grano salis zu nehmen ist. Interessant aber, daß Buxton vor allem den Propheten Goethe sieht, also immer noch in der Carlyleschen Tradition befangen bleibt.

[20] D. J. Enright, a. a. O.

is gone. My heart is heavy. I shall never find it, never again." Das wäre eine einfache Übersetzung von Goethes Zeilen in ein einfaches Englisch; man betrachte aber das Wort „it". Im englischen Zusammenhang bezieht es sich notwendigerweise auf „heart"; das Mädchen hat also ihr Herz verloren. Erstens wissen wir das schon, zweitens wird mit dem Begriff des verlorenen Herzens das ganze Gedicht banalisiert. Um dieser Falle zu entgehen, muß der Übersetzer Wendungen anbringen, die dem Stil des Gedichtes nicht angemessen sind und den organischen Eindruck der einfachen Natürlichkeit zerstören. Es ist vielleicht kein Zufall, daß eine der neuesten Übersetzungen dieses Gedichtes die ersten Strophen einfach wegläßt.[21] Übersetzungen der Gedichte brachte nun das neunzehnte Jahrhundert in Hülle und Fülle. Eine große Auswahl bot die Übertragung von W. Aytoun und Sir Theodore Martin (1859). Martin gehörte zum Kreise des Prinzgemahles „Albert the Good" (Albert von Sachsen-Coburg-Gotha), so daß man bei ihm ein vorwiegend didaktisches und sentimentales Interesse erwartet und auch findet. Die kleineren epischen Werke wie z. B. der „Reineke Fuchs" und die Balladen, die relativ leicht zu übersetzen sind, wurden oft geboten, sowie alles irgendwie sententiös Verwertbare. Der „Westöstliche Divan" wurde zwar 1890 von A. Rogers übersetzt, aber auch hier lagen die Dinge nicht viel anders. Rogers war Orientalist, ein Beamter des indischen Kolonialdienstes im Ruhestand, der in Goethe einen interessanten Epigonen der persischen Spruchdichtung zu erkennen glaubte, so etwas wie einen besseren Rückert. So hat auch in der Lyrik Goethe der Erzieher Goethe dem Dichter den Wind aus den Segeln genommen.

Deshalb hat Goethes Lyrik niemals einen erstklassigen Übersetzer gefunden; niemals hat ein wirklicher Dichter ein ganzes Werk Goethes übersetzt oder sich seinen lyrischen Gedichten gewidmet. Die Dichter, die heute „deutsche Literatur" für den Engländer vertreten, sind Rilke, Hölderlin, Kafka und Thomas Mann. Neuerdings ist das Interesse für Novalis wach geworden;[22] auch Stefan George fängt an, ein Begriff zu werden.[23] Man kann sich eine repräsentativere Auswahl denken, aber auch die vorliegende ist wahrlich keine schlechte. Diese Dichter haben gute,

[21] Die Übersetzung von R. D. Miller in der von Neville Braybrooke und Elizabeth King herausgegebenen Sammlung: Translation, Second Series, London 1947, S. 73.

[22] Novalis, Hymns to the Night, translated by Mabel Cotterell, London 1948.

[23] Stefan George, Poems translated by Carol North Valhope and Ernst Morwitz, London 1944. Diese ausgezeichnete Übertragung erschien ursprünglich in Amerika.

zum Teil hervorragende Übersetzer gefunden — Rilke an Leishman und Hull; Hölderlin an Prokosch, Hamburger und Gascoyne; George an Valhope und Morwitz.[24] Goethe hat niemanden gefunden. Das Goethejahr 1949 hat, abgesehen von einer neuen mittelmäßigen „Faust"-Übersetzung, bisher keine Änderung gebracht. Die Everyman-Bibliothek der Weltliteratur — eine etwas teurere Reclambibliothek — hat Lewes' Goethe-Biographie nicht wieder verlegt, obschon sie seit 1939 vergriffen ist; auch um „Wilhelm Meister" hat sie sich nicht bemüht. Der Verlag Routledge, obwohl von einem bedeutenden und weltoffenen Dichter geleitet — Herbert Read —, hat die vorzügliche, in den zwanziger Jahren erschienene „Werther"-Übersetzung des Londoner Germanisten William Rose in gleicher Weise vernachlässigt. Der englische „Tasso" von Charles Des Voeux (1827), den Goethe selber loben mußte, ist ebenfalls völlig unbekannt, wenngleich neuerdings von verschiedener Seite darauf hingewiesen wird, daß gerade „Werther" und „Tasso" für unsere Zeit besonders aktuell sind.[25]

Was hat uns denn Goethe zu bieten? Unter den Naturwissenschaftlern ist der Sinn für seine Geisteswelt lebendig geworden. Seit dem Kriege haben wir z. B. die Neuausgabe der „Metamorphose der Pflanzen" in einer Übersetzung von der englischen Botanikerin Agnes Arber erlebt. Trotz der Ablehnung von Goethes wissenschaftlichen Werken durch den Altmeister der englischen Naturwissenschaft, Sir Charles Sherrington[26], als interessante, aber abwegige Bemühungen eines genialen Menschen, hat der Physiker L. L. Whyte in einem vielbesprochenen Buche[27] eine neue Morphologie Goethescher Prägung verfochten. Für ihn ist Goethe der erste neue Mensch — „the next development in man", der „einheitliche Mensch" (beileibe kein „Einheitsmensch") der Zukunft, der allein imstande wäre, die technischen Entwicklungen der Neuzeit für das Wohl der Menschheit zu meistern. Die Gedankengänge Whytes sind von J. P. Hodin[28] weitergeführt worden, im Sinne der Bedeutung des organischen Denkens überhaupt für unser technisches Zeitalter. Und in der Tat, wenn man die idealen Anforderungen

[24] Zur Rilkeliteratur vgl. Milch, a. a. O. bes. S. 1467. Zu Hölderlin: Frederic Prokosch, Some Poems of Friedrich Hölderlin, Norfolk, Conn. 1943 (amerikanisch, ausgezeichnet); Michael Hamburger, Poems of Friedrich Hölderlin, London 1943; David Gascoyne, Hölderlins Madness, London 1938.

[25] Zuerst Barker Fairley: A Study of Goethe, Oxford 1947, S. VI; ihm folgend dann Pryce-Jones a. a. O. und Hodin a. a. O.

[26] Sir Charles Sherrington: Goethe on Nature and on Science, Cambridge 1942; neue, erweiterte Auflage Cambridge 1949.

[27] L. L. Whyte: The Next Development in Man, London 1944.

[28] Hodin a. a. O.

an die Mitglieder eines internationalen Ausschusses für die Steuerung der Atomenergie stellen würde, müßte man von jedem Mitglied erwarten, ein Goethescher Mensch zu sein. So hieße es nicht: zurück zu Goethe, sondern eher: vorwärts zu Goethe, denn sonst sind wir im Spiel der Mächte, das Goethe so meisterhaft zu handhaben verstand, verloren.

Hier handelt es sich im Grunde immer noch um Goethe den Weisen, den Propheten, sogar in einem ganz besonderen Sinne um Goethe den Übermenschen, um Goethe als Vorbild eines höheren Menschentums, das noch kommen muß. Immer noch von Carlyle bestimmt, suchen wir nach Goethe dem Erzieher. Was wir nie gesehen haben, ist Goethe der Dichter. „We need Goethe pure and pristine",[29] hat man unlängst geschrieben. Hier ist er. Ich gestatte mir, ein persönliches Wort zu reden und gestehe (vielleicht auch aus Reaktion gegen das Goethebild, das bisher in England geherrscht hat), daß ich um „Selige Sehnsucht" und die orphischen Urworte allein gerne den ganzen „Wilhelm Meister" preisgeben würde. Und dann erst die Lyrik des jungen Goethe! 1931 schrieb der Londoner Germanist F. Norman[30], man brauche, um Goethe in England einzubürgern, eine englische Goethe-Philologie. Rilke hat sich in England eingebürgert, wie Werner Milch überzeugend nachgewiesen hat,[31] ohne von einer akademisch gerichteten Rilke-Philologie getragen zu werden. Das gleiche gilt von Hölderlin und Kafka. Nun haben wir inzwischen unsere Goethe-Philologie, die unmittelbar auf Lewes, d. h. letzten Endes auf Carlyle, zurückgeht — die Werke von Willoughby, Robertson, Trevelyan, Boyd, Barker Fairley[32], um nur einige zu nennen, und die fortgesetzten, dreiundsechzigjährigen Bemühungen der englischen Goethe-Gesellschaft. Das Wunder ist nicht geschehen. Die Philologie hat ihre Grenzen, und hier liegen sie. Wir Philologen müssen es den Dichtern überlassen, die dem englischen Publikum einen englischen Rilke und einen englischen Hölderlin geschenkt haben, uns

[29] Hodin a. a. O.

[30] F. Norman: Goethe und das heutige England, in Jahrbuch der Goethegesellschaft 1931, S. 235. Auch er hat mehr und bessere Übersetzungen verlangt.

[31] Milch, a. a. O.

[32] Es seien genannt: † J. G. Robertson: Goethe and the Twentieth Century, Cambridge 1912; ders.: Life and Work of Goethe, London 1932. Barker Fairley: Goethe as revealed in his Poetry, London 1932; ders.: A Study of Goethe, Oxford 1947. J. Boyd: Goethes Knowledge of English Literature, Oxford 1932; ders.: Goethes Iphigenie auf Tauris, an Interpretation, Oxford 1942. Humphry Trevelyan: Goethe and the Greeks, Cambridge 1941. L. A. Willoughby, der Altmeister der englischen Goetheforschung, wirkt eher durch das gesprochene als durch das geschriebene Wort; vgl. z. B. seine Rede: Unity and Continuity in Goethe, Oxford 1947. Er ist der Herausgeber der Publications of the English Goethe Society.

auch einen englischen Goethe zu geben.[33] Denn „was bleibet, stiften die Dichter".

Wollen wir es mit Goethe dem Dichter versuchen? Das meinte wohl der Verfasser des Leitartikels in der Times vor einigen Wochen,[34] als er schrieb, wir sollten uns dem jungen Goethe zuwenden. Nicht dem jungen allein, sondern dem Dichter Goethe. Dem steht der Weg offen; seine Stunde wird noch kommen:

Nicht mehr auf Seidenblatt
Schreib ich symmetrische Reime;
Nicht mehr faß ich sie
In goldne Ranken;
Dem Staub, dem beweglichen, eingezeichnet,
Überweht sie der Wind, aber die Kraft besteht,
Bis zum Mittelpunkt der Erde
Dem Boden angebannt.
Und der Wandrer wird kommen,
Der Liebende. Betritt er
Diese Stelle, ihm zuckt's
Durch alle Glieder.
„Hier! vor mir liebte der Liebende.
War es Medschnun, der zarte?
Ferhad, der kräftige? Dschemil, der daurende?
Oder von jenen tausend
Glücklich-Unglücklichen einer?
Er liebte! Ich liebe wie er,
Ich ahnd ihn!"

[33] Als Beispiel von dem, was geleistet werden k a n n, verweise ich auf die dichterisch glänzend gelungene Übertragung von „Selige Sehnsucht" durch Carol North Valhope und Ernst Morwitz in der obenaufgeführten Sammlung: Translation, Second Series von Braybrooke und King, S. 74. Möge sie die erste von vielen sein! Das gleiche gilt für die bewunderungswürdige Faustübertragung von Louis Macniece und E. L. Stahl, die im Herbst vom englischen Rundfunk gesendet wurde und großen Eindruck auf das Publikum machte. Jetzt haben wir endlich einen würdigen, lebendigen, dichterisch wie philologisch befriedigenden, englischen Faust. Es ist sehr zu wünschen, daß diese Glanzleistung bald im Buchhandel erscheint.

[34] Times, 3. März 1949.

Um Mitternacht.

Goethe und Charlotte von Stein im Alter.

Von

Walter Hof (Gießen).

So verschieden die einzelnen Darstellungen von Goethes Leben sein Verhältnis zu Charlotte von Stein bewerten, sie stimmen doch fast alle darin überein, daß sie dem 14 Jahre währenden Liebesbund zwar eine hohe, vielleicht gar die höchste, aber doch eben nur eine zeitlich begrenzte Bedeutung in Goethes Entwicklungsgang zugestehen. Der Sinn dieses Liebesbundes war, den Stürmer und Dränger zur Humanität, den Natur- und Freiheitsschwärmer zur Anerkennung des Bildungswertes eines gesellschaftlich gebundenen und geformten Daseins zu führen. Als das Ziel erreicht war, hatte das Verhältnis des Dichters zu dieser — ohnehin älteren — Frau seine innere Notwendigkeit verloren, die Trennung wäre so oder so unvermeidlich gewesen. Was Goethe später noch der in seiner unmittelbaren Nachbarschaft Weiterlebenden gegenüber empfinden konnte, war dankbare, aber leidenschaftslose Erinnerung an die in entscheidender Epoche erfahrene Förderung.

Mag sein, daß es Menschen gibt, bei denen die Liebe aus so verständigen Motiven erwächst und abstirbt. Bei Goethe, dem Liebe, und zumal diese Liebe, gleich einer alles überstrahlenden Sonne aufging, kommt es uns unwahrscheinlich vor, und wir möchten eher glauben, daß, wenn sie schon unterging, auch dieser Untergang noch etwas Sonnenhaftes müsse behalten haben. Goethe konnte nur das überzeugend gestalten, was über-zeugend in wirkend-wirklicher Gegenwart ihm vor der Seele stand. Die Welt aber leuchtete ihm lebendig und farbig in wirkend-wirklicher Gegenwart immer mit einem Schlage auf, wenn er liebte. Wie kein anderer bedurfte er der Spannung zum ergänzenden Gegenpol des Ewig-Weiblichen, zur ebenbürtigen Frau, nicht so sehr zu der geistig, sondern zu der als Frau ebenbürtigen. Er bedurfte ihrer, damit ihm die Gegenstände in vollkommener Weise sagbar wurden, und er bedurfte ihrer als seines eigentlichen Publikums. Denn ebenso, wie er unfähig war, Erdachtes zu gestalten, war es ihm unmöglich, monologisch zu schaffen oder zu einem abstrakten Publikum zu sprechen. Er war darauf angewiesen, was er schuf, einem liebend

verstehenden Wesen zuzusprechen, und das konnte, wollte er aus ganzem Herzen sprechen, nur ein Wesen des anderen Pols, eine ebenbürtige Frau sein.

Ein einziges Mal erlebte er das dauernde, fraglose Bestehen einer solchen Brücke der Liebe und des Vertrauens: in den langen Jahren seines Bundes mit Charlotte von Stein. Er erfuhr ihre Zugehörigkeit als Ur-Phänomen: sie war die ihm bestimmte Frau, er der ihr bestimmte Mann, zwei Wesen, von Uranfang aufeinander angewiesen. Unzählige Male versichert er, noch im letzten Brief wiederholt er, dennoch trotzig auf sein Recht zur sinnlichen Liebeserfüllung durch Christiane pochend, daß er sich nie von ihr lösen, daß die Brücke der Liebe und des Vertrauens ihm durch nichts anderes ersetzt werden könne — oder er müsse sich entscheidend wandeln, ein ganz anderer Mensch werden. Die ganzen Jahre hindurch gehen Briefe und Zettelchen hin und her — ihr Inhalt ist im Grund immer derselbe: die Versicherung unwandelbarer, über bloße Liebe erhabener Zugehörigkeit vom Morgen zum Abend und über die Nächte hinweg. Am Morgen schon erkundigt er sich, wie sie geruht habe, und überspringt die arbeitsreichen Tage im *Conseil* im Gedanken an die Abende, die er bei ihr zubringen kann. Für sie erträgt er die fast unerträgliche Last der Geschäfte und des gesellschaftlichen Lebens.

Gewiß, ich wäre schon so ferne, ferne,
So weit die Welt nur offen liegt, gegangen,
Bezwängen mich nicht übermächtge Sterne,
Die mein Geschick an deines angehangen,
Daß ich in dir nun erst mich kennen lerne.
Mein Dichten, Trachten, Hoffen und Verlangen
Allein nach dir und deinem Wesen drängt,
Mein Leben nur an deinem Leben hängt.[1]

Alles wurde ihr zugesprochen, was ihm Gestalt wurde, das ihr gewidmete Gedicht wie das abseitigste naturwissenschaftliche Aperçu. In Italien noch bekennt er, daß er seine Absicht, die Reiseberichte in *ostensibler* Form abzufassen, aufgeben mußte. Er konnte sie nur ihr zusprechen.[2]

So wurde ihm Charlotte das, was er in früher Vorahnung der allmächtigen Bedeutsamkeit des Ewig-Weiblichen für seine menschliche und dichterische Existenz schon um 1773 in das Sinn-Bild der Pandora faßte:

[1] Jub.-Ausg. 3, 98.
[2] Gs. Briefe an Ch. v. St., hrsg. v. J. Petersen, Lpz. 1923, II, 407.

Und du, Pandora,
Heiliges Gefäß der Gaben alle,
Die ergötzlich sind
Unter dem weiten Himmel,
Auf der unendlichen Erde,
Alles, was mich je erquickt von Wonnegefühl,
Was in des Schattens Kühle
Mir Labsal ergossen,
Der Sonne Liebe jemals Frühlingswonne,
Des Meeres laue Welle
Jemals Zärtlichkeit an meinen Busen angeschmiegt,
Und was ich je für reinen Himmelsglanz
Und Seelenruhgenuß geschmeckt —
Das all all — — meine Pandora![3]

Dennoch zerbrach die Brücke der Liebe und des Vertrauens. Nach dem Warum soll hier nicht gefragt werden. Genug, daß das Zerbrechen von Goethe als schicksalhaft empfunden wurde, wie er es den harten Prometheus im Hinblick auf Pandoras Entschwinden aussprechen läßt:

Dem Glück der Jugend heiß ich Schönheit nah verwandt:
Auf Gipfeln weilt so eines wie das andre nicht.[4]

Goethes Sehnsucht nach Pandora blieb ewig. Ihre dauernde Gegenwart war ihm fortan versagt, aber ihr Bild, das zugleich immer wieder die Wirklichkeit jener Jahre heraufbeschwört, bleibt tief in ihm lebendig und leuchtet immer wieder auf in den schönsten Schöpfungen der späteren Jahre bis hin zur *Marienbader Elegie*, in der Pandoras Bild die Gestalt des bescheidenen jungen Mädchens überglänzt, das dem Dichter Anlaß wurde zum letzten, krampfhaften Versuch, kurz vor dem Ende die Wiederkehr Pandorens zu ertrotzen, und das ihn ahnungslos zwang, im Abschied von ihm jenen einmaligen und, wie das Leben erwies, endgültigen Abschied von Pandora zu beweinen.

Goethe ist in dieser größten Katastrophe seines Lebens nicht gescheitert, er hat, was ihm aufgetragen war, geleistet und bestanden. Aber er ist, wie er es voraussah, ein ganz anderer geworden. Er, der bislang liebend Offene, leistet, auf sich selbst zurückgeworfen, ein Leben tätiger Entsagung, er gewinnt eine Härte und Verschlossenheit, die ihm bis dahin völlig fremd

[3] Jub.-Ausg. 15, 17.
[4] Jub.-Ausg. 15, 166.

war. Auf der Gipfelhöhe des Mannesalters, im kämpferischen Geistesbund mit dem extrem männlichen Schiller, schafft er sich eine neue Existenz ohne Pandora, deren Grundfeste die Anerkennung eines gesetzlich strengen, praktisch-produktiven Daseins als des höchsten Wertes ist, das natürliche Ausweichen des Mannes von Goethes Art zum männlichen Pol hin, wenn ihm Pandora sich entzieht. Doch kann er auch in dieser Einseitigkeit gesetzhafter Strenge, dem heftigen Bewährungswillen eines *homo faber*, wie es der Prometheus der *Pandora* ist, nicht verharren. Kaum ist Schiller abgeschieden, so wird in neuem, freilich von vornherein zur Entsagung verurteiltem Liebeserleben Pandoras Bild wieder mächtig. Beide Pole — der des Liebenden, in Pandora-Helena, und der des Entsagend-Lebenden, in den *Wanderjahren* vorbildlich verkörpert — ringen erneut miteinander, bis sie in der Weisheit des hohen Alters ihre Versöhnung finden in der Erkenntnis der Gesetzlichkeit des Wirklichen: Liebe muß untergehen, damit Leben werde, aber dies Leben wäre leblos, entstünde es nicht aus den Katastrophen der Liebe, würde es nicht geleistet von solchen, die in ihrem Innersten Liebende sind und es durch alle Katastrophen hindurch bleiben.

Goethe ist auch als Tüchtig-Lebender im Innersten ein Liebender und dem Bilde Pandoras treu geblieben. Wie aber hat er gegenüber jener Frau empfunden, die ihm so lange die *Einzige* war, die ihm allein über lange, glückselige Jahre hinweg Pandora verkörpert hatte und nun in seiner unmittelbaren Nachbarschaft dem Alter entgegenging? Ihre Schmähungen, die recht geschmacklosen Entgleisungen in ihrem *Dido*-Drama, in dem sie dem Dichter Ogon sogar Goethes in dem unseligen vorletzten Brief vor dem Bruch ausgesprochenen Tadel wegen ihres übermäßigen Kaffeegenusses in den Mund legte, hat er übergangen und der temperamentvollen Frau wohl verziehen. Sein Verhältnis zu ihr hat er weder in Gesprächen noch in Briefen je als ein Liebesverhältnis zugegeben und überhaupt so gut wie nichts darüber geäußert. In seinen autobiographischen Darstellungen fehlen nur die Jahre mit Charlotte von Stein ganz und gar. Aber nicht deshalb, weil sie und was sie ihm bedeutet hatte, ihm gleichgültig geworden wäre, sondern weil er dies ganz in sein Innerstes zurückgenommen hatte und dort heilig bewahrte. Wie hätte ihm das *Angedenken an das Eine*[5] je verblassen können, da es überall, wo Pandora genannt wurde, wieder auflebte?

[5] Jub.-Ausg. 4, 115. Dem Verfasser scheint das Erlebnis der Epoche Charlottes und ihres Verlustes viel stärkere Spuren in Goethes Leben und Werk hinterlassen zu haben, als die bisherigen Darstellungen zugeben. Eine größere Arbeit, die er vorbereitet, soll den Nachweis dafür erbringen.

Die Sorge für Goethes einstigen Liebling Fritz von Stein führte zu einer ersten, noch sehr förmlichen Wiederannäherung. Der kleine August Goethe war es, der ahnungslos den ersten Steg über den Abgrund legte, als er mit seinem Spielgefährten, dem kleinen Schiller, in Charlottes Haus kam. In einem Brief vom 4. September 1796[6] schreibt die einstige Geliebte von ihm: *Er tut meinen Augen und meinem Herzen wohl.* Der Vater kann sich dem Eindruck, den diese Worte auf ihn machen, nicht entziehen und antwortet: *Erlauben Sie auch ferner meinem armen Jungen, daß er sich Ihrer Gegenwart erfreuen und sich an Ihrem Anblick bilden dürfe. Ich kann nicht ohne Rührung daran denken, daß Sie ihm so wohl wollen.*[7] *Der arme Junge* — seine Mutter wurde einmal *das arme Geschöpf* genannt. Es klingt wie das Eingeständnis eines, der weiß, daß es keinen Rückweg gibt, aber ohne Stolz bekennt, daß er nicht glücklich ist. Die Freundin antwortet noch offener: „*Sie müssens meinem Herzen eigentlich sehr natürlich finden, daß ich Ihr Kind so lieb haben muß*".[8] Auch dies ein Eingeständnis, aber die Brücke kann nicht wieder geschlagen werden, es bleibt bei dem Steg.

Goethe findet schneller als sie die neue Anrede: *Liebe Freundin* oder *Verehrte Freundin*; in formaler Beherrschtheit ist er nun virtuoser als sie, die ihm einst darin vorbildlich erschien. Charlotte hat anfangs nur das *Sie* ohne Zusatz entgegenzugeben. Dann taucht zuerst ein *Lieber Geheimderat* auf, aber gegen 1800 wagt sie es dann schon mit dem freundschaftlicheren *Lieber Goethe*. Das hält so eine Zeitlang vor auf den Zettelchen, die zwischen den benachbarten Häusern mit Einladungen, geliehenen Büchern, kleinen Geschenken aus Küche und Keller hin- und hergehen. Dann aber bleibts bei dem *Liebsten, besten Geheimderat* dem alten, immer förmlicher werdenden Herrn gegenüber. Nur einmal bekommt er noch den *Lieben Goethe* als kleinen Hieb versetzt, den sie sich an dieser Stelle wohl nicht verkneifen konnte: die 70jährige muß ihm die Sache mit dem Kaffee doch noch einmal zu hören geben, zur Strafe für den im Schicksalsaugenblick erhobenen Zeigefinger: *Heute abend bin ich bei der Herzogin zum Caffé, der mir leider immer besser schmeckt, je teurer er wird. Dem Caffé-Feind hätte ich das nicht sagen sollen, aber man sagt doch gern seinen Freunden, was einem Gutes begegnet. Adieu, lieber Goethe* (16. März 1812)[9].

In dem nachbarlichen Freundschaftsverhältnis, das sich so wieder entwickelt, erscheint Charlotte durchaus als der aktive, werbende Teil, und

[6] wie [2] S. 603.
[7] wie [2] S. 533.
[8] wie [2] S. 604.
[9] wie [2] S. 620 f.

wenn sie sich auch schwerer zur neuen Anredeformel durchfand, so findet sie dafür schneller den leichten Plauderton, während er in einem formelhaft freundlichen Stil verharrt, wie sich zeigen wird deshalb, weil das Gewesene von ihm noch viel weniger als von ihr bewältigt war. Sie hatte sich ihren Kummer von der Seele gesprochen und geschrieben, er hatte alles in sich verschlossen. Sie aber muß das als Kälte auslegen oder gar als Herzlosigkeit, und so schwankt sie in ihren Äußerungen an ihre anderen Freunde lange zwischen freudiger Anerkennung seiner hilfsbereiten Güte und Befremdung über seine frostige Förmlichkeit. Gerade mit dem scherzhaften Ton, den sie nun gern anschlägt, hat sie ihn noch einmal tief gekränkt. Worauf sich seine Äußerung — wohl von 1808[10] — bezieht, daß sie ihn recht tief beleidigt habe, indem sie seine *redlichen, treuen, heiligen Worte von heute früh so grad an der Quelle* parodierte, wissen wir nicht. Die Verstimmung war, wie das folgende Billett beweist, bald behoben: *Warum mögen uns doch die Freundinnen so gerne necken, und warum sind wir so ernst und so empfindlich!*[11] Er war so empfindlich und daher auch so förmlich, weil ihm das Erlebte noch viel zu gegenwärtig war, um in ein freundliches Spiel überzugehen. Aus dem gleichen Grunde aber war ihm offene Herzlichkeit versagt, denn die hätte ja mit der — unmöglichen — Wiederherstellung des einstigen Verhältnisses einhergehen müssen.

Charlotte, ein sehr viel bodenständigeres Wesen als Goethe, kennt solche Hemmungen nicht. Besonders wenn sie eines seiner Stücke wieder in alte Zeiten versetzt, spricht sie freimütig ihre Freude aus: *Guten Morgen, lieber Geheimderat! Vorerst muß ich Ihnen vors Schäferstück danken, das mich ergötzt hat, da ich Goethen wieder jung sah, unbeschadet, wie lieb er mir jetzt ist: aber Eridon hätte Egleen den Kuß um wohlfeiler gegeben...* (8. März 1806)[12]. Die fast 70jährige bringt es fertig, beinahe wie ein junges Mädchen sich nach einer *Tasso*-Aufführung die Begeisterung für Werk und Dichter von der Seele zu schreiben: *Das Zettelchen, lieber Geheimerat, sollen Sie morgen früh bekommen; aber ich kann jetzt dem Drang nicht widerstehen, es noch heute abend zu schreiben, da ich eben aus dem Tasso komme, den ich immer himm-*

[10] Diese Datierung ist doch nach der Anspielung auf Calderon, dessen Drama *Der standhafte Prinz* Goethe am 30. März und 1. April 1808 bei Hofe vorlas, die wahrscheinlichste, und der Versuch von Franz Schallehn (Jb. d. G.-Ges. 10, 1924, S. 147 ff.), der die Billetts auf Goethes Geburtstagsgedicht von 1815 bezieht und eine lang nachwirkende Verstimmung annimmt, wird durch das im folgenden zu Sagende als recht unwahrscheinlich erwiesen.

[11] wie [2] S. 563 f.

[12] wie [2] S. 613.

lischer finde, je mehr ich ihn sehe, und alles, wo mir nur ein Laut zukam, fühlte es ebenso. Gern wäre ich noch selbst heute abend gekommen, um es Ihnen zu sagen, wenn ich nicht gefürchtet hätte, Sie in Ihrer Ruhe zu stören. Der Amiant oder Asbest hat Ihnen zu Ehren den ganzen Tag in meinem Kabinett gebrannt wie vor einer Gottheit, nur schade, daß ich keine goldne Lampe dazu habe, dann hätte ich sie heute abend vor Ihr Schlafzimmer gestellt. (20. März 1811)[13].

Diesen Ton konnte er nicht zurückgeben. Aber eins fällt auf: von dem Augenblick an, da nach Schillers Tod die Epoche von Pandoras Wiederkunft beginnt, schreibt er ihr wieder längere Berichtbriefe, sobald er in Karlsbad oder Jena weilt. Der Ton ändert sich zwar durchaus nicht, und der Inhalt bleibt völlig im Sachlichen, aber schon allein in der Tatsache, daß er ihr wieder so viel schreiben mag, drückt sich doch eine wieder offener werdende, gelöstere Zuwendung aus. Die gemeinsam überstandenen Nöte des Kriegs, der Plünderungen und Einquartierungen, die gemeinsame Sorge um das Herzogspaar — für sie wie von je *der Herzog* und *die Herzogin*, während er nun stets *Seine Durchlaucht, der Herzog* schreibt — haben die nachbarlich Lebenden wohl auch wieder enger verbunden.

In ihrem achten Lebensjahrzehnt war die alte Dame, von einer Gesellschafterin betreut, von mancherlei Gebresten geplagt, doch zugleich eine Art Mittel- und Ruhepunkt für die zahlreichen Glieder einer weitverzweigten adeligen Familie und Freundschaft, deren Frauen vor allem gerne bei der feinen und klugen *Tante Stein* Rat und Beistand suchten[14]. Sie blieb stets gerade und aufrecht in ihren wohlgelüfteten Zimmern, wenn auch ihr Kopf oft sehr angegriffen war und sie alle Witterungseinflüsse empfindlich fühlen ließ. *Mich drückt der November gar sehr auf meinen Kopf*, klagt sie dem Freund (18. November 1813)[15], und einmal ist ihr ein Geschenk von ihm *ein freundlicher Sonnenblick durch mein schon viele Tage umwölktes Haupt* (23. Januar 1814)[16]. *Wäre es nicht immer bös Wetter und ich selbst immer leidend an Augen und Kopf, so besuchte ich Sie in Ihrer Einsamkeit, so tue ich es nur in Gedanken*, schreibt sie im Todesjahr Christianes (22. November 1816)[17]. Es hindert sie, *den gewöhnlichen Gang* nach seinem Garten zu tun, *daß man die große Schöpfung in seiner innern kleinen Welt so oft*

[13] wie [2] S. 615.
[14] Wilh. Bode: Charlotte von Stein, Bln. 1912, S. 596 ff.
[15] wie [2] S. 623.
[16] wie [2] S. 624.
[17] wie [2] S. 629.

drückend spürt (21. Oktober 1816)[18]. Wenn man sich das Bild der alten Dame, die nun häufig für lange Wochen in ihren Lehnstuhl gebannt war, mit den großen dunklen, jetzt leidenden Augen, verehrt von einer zahlreichen adeligen Verwandtschaft, vorstellt, so kann man kaum umhin, das Urbild Makariens zu erkennen, der Verkörperung jener Art von Weisheit, wie sie der Frau gewährt sein kann: ein auf Anlage und Erfahrung gegründetes absolutes Gehör im Moralischen, mit dessen Hilfe sich verworrene Schicksale klären und zurechtstellen lassen, und eine naturhafte Verbundenheit mit der Gesetzlichkeit des Wirklichen, auf Grund deren der menschliche Mikrokosmos den Gesetzen des Makrokosmos ohne bewußte Einwirkung gehorcht. In der ersten Fassung von 1821 ist die *Tante* noch eine abgeklärte, die Schicksale ihrer Verwandten entwirrende und lenkende, an häufigem Kopfweh leidende Frau. In der zweiten Fassung von 1829, nach Charlottes Tod, wird sie zum Sternbild verklärt, das sich in einer Spiralbahn, der Bahn aller Steigerung, durchs Weltall bewegt. Was den Mitlebenden als Krankheit erschien, war nur der sichtbare Ausdruck ihres Einbezogenseins in das Leben des Makrokosmos. Es ist ein schöner Gedanke, daß die gleiche Frau, die dem Dichter in jungen Jahren wie keine andere Pandora verkörperte, sich dem in nachbarlicher Verbundenheit Mitgealterten zur Makarie verklärte.

In dieser Zeit nach dem Verebben der Kriegswirren scheint auch auf seinen Äußerungen wieder ein innigerer Schimmer zu liegen. Von 1814 und 1815 sind zwei Gedichtchen zu ihrem weihnachtlichen Geburtstag erhalten. Das erste ist noch ziemlich belanglos, dankt für liebe Weihnachtsgaben, die der Empfänger nur mit einem spaßhaften Glückwunsch für die *holde Geberin* zum nächsten Jahr zu erwidern weiß.[19] Vielsagender als das Gedicht scheint die Wahl des Blattes, auf das es geschrieben wurde. Man darf darin eine der verhüllten zarten Aufmerksamkeiten sehen, mit denen der Dichter der einstigen Geliebten begegnete. So hatte er 1812, als das ihr von der Prinzessin Karoline hinterlassene Kanarienvögelchen von einer unachtsamen Aufwärterin zertreten worden war, ohne ihr Wissen das Bauer holen lassen und ein neues Vögelchen hineingesetzt[20]. Nun wählt er für das Geburtstagsgedicht eine Schmuckkarte, in die seitlich die französischen Verse eingepreßt waren:

[18] wie [2] S. 628.
[19] Jh. d. G.-Ges. 10, 1924, S. 147.
[20] Vgl. ihren Brief an Knebel, Wilh. Bode: Stunden mit Goethe, Bd. 8, S. 10 ff.

Sans armes comme l'innocence
Sans ailes comme la constance
Tel fut l'amour au ciecle d'or
On ne le trouve plus mais on le cherche encore
N' offrant qu'un coeur a la beaute
Aussi nud que la verite.[21]

Charlotte verstand sehr wohl die zarte Anspielung. Sie erwiderte: *Tausend Dank, allerbester, liebenswürdigster Geheimerat, für den allerliebsten Witz auf dem zierlichen Blatt. Unter vielen liebreichen Geschenken, so ich diese Weihnachten bekommen, hat mich keins so gefreut als Ihr anmutiger Dank für meine kleine Gabe, der Sie vermutlich die Herzlichkeit angesehen und dafür mit eigner Handschrift belohnt Ihre Sie mit der Beständigkeit du siècle d'or verehrende Freundin v. Stein* (26. Dezember 1814).[22]

Im folgenden Winter, nach einem neuen Abschied von Pandora — diesmal Suleika genannt — sendet er ihr Zuckerwerk mit einem Gedichtchen, dessen beide letzte Zeilen, bedeutsam von dem Gelegenheitston der vorangehenden abstechend, wieder eine vielsagende Anspielung enthalten, obwohl man sie natürlich auch ganz vordergründig auf die sonnenfernen Wintertage deuten kann:

Daß Du zugleich mit dem heilgen Christ
An diesem Tage geboren bist,
Und August auch, der werte Schlanke,
Dafür ich Gott im Herzen danke,
Dies gibt in tiefer Winterszeit
Erwünschteste Gelegenheit,
Mit einigem Zucker Dich zu grüßen,
Abwesenheit mir zu versüßen,
Der ich, wie sonst, in Sonnenferne
Im Stillen liebe, leide, lerne.[23]

In den Jahren nach dem Abschied von Suleika scheint in der Seele des zur Weisheit Entschlossenen auf das Bild der Jahre mit Charlotte ein immer volleres und milderes Licht zu fallen. Leider werden die brieflichen Zeugnisse von nun an sehr spärlich, aber dafür läßt die Dichtung um so tiefere

[21] wie [19] S. 148.
[22] wie [2] S. 626.
[23] wie [2] S. 592, Jub.-Ausg. 3, 140.

Einblicke zu. In den Jahren 1816/17 werden die Briefe und Tagebücher aus Italien zur *Italienischen Reise* redigiert bis einschließlich des Aufenthaltes auf Sizilien. Welche Wirkung hatte der tägliche Umgang mit den beredten Zeugnissen der einstigen Liebe auf den alternden Dichter? Wie üblich, hat er in Gesprächen und Briefen kein Wort darüber verloren. Indessen kann weder diese Wiederbegegnung, noch Charlottes schwere Krankheit im Sommer 1817, die sie dem Tod nahebrachte, ohne Eindruck an ihm vorübergegangen sein. Ein erstes Zeugnis dieser Einwirkung darf man in dem Bild der menschlischen Lebensbahn sehen, das die *orphischen Urworte* geben. Da steht, seltsam genug, gerade die Gipfelhöhe des Mannesalters unter dem Zeichen der Ananke, der Nötigung. Sie folgt der Jugendepoche des Eros, der Liebe, von der zuletzt gesagt wird, daß das edelste Herz sich nicht in unbestimmter, allgemeiner Liebeslust verliere, sondern sich dem *Einen*, dem Liebesbund mit dem Du widme.

Da ists denn wieder, wie die Sterne wollten:
Bedingung und Gesetz; und aller Wille
Ist nur ein Wollen, weil wir eben sollten,
Und vor dem Willen schweigt die Willkür stille;
Das Liebste wird vom Herzen weggescholten,
Dem harten Muß bequemt sich Will und Grille.
So sind wir scheinfrei denn, nach manchen Jahren
Nur enger dran, als wir am Anfang waren.[24]

Goethe, in seiner Selbstinterpretation[25], erklärt das so: der Mensch, der frei sein Du zu wählen glaubte, sieht dann in der Ehe, daß auch diese Wahl gesetzhaft bedingt war. Ehe und Familie lassen, was Liebe war, zur gesetzlichen Institution werden, zum harten Muß alltäglicher Bewährung. Alles mag er damit erklären, nur nicht den überaus herben Ton und die eine Zeile, in der er sich verdichtet: *Das Liebste wird vom Herzen weggescholten.* Denn warum soll die Entscheidung für die Eine zur Folge haben, daß das Liebste vom Herzen weggescholten werden muß? Das ist Ausdruck eigener Lebenserfahrung, die einem Liebenden seiner Art als durchweg schicksalhaft erscheinen konnte. So stellt sich nun unter dem Blickwinkel des Alters das Bild der Epoche des kämpferischen Bundes mit Schiller dar, der ein Bund gegen Pandora war und seine Lebensbedeutung in der Genesung

[24] Jub.-Ausg. 2, 253.
[25] Gräf: Goethe über seine Dichtungen, Lyrik II, 1, S. 307 ff.

vom Schmerz um ihren Verlust hatte. In jeder Entscheidung stirbt die Liebe, und Entschiedenheit war das Grundgesetz jener klassizistischen Epoche. Diese Einsicht verbirgt sich in der auf den ersten Blick seltsam erscheinenden Ablösung des Eros durch Ananke: das Leben in der bürgerlichen Existenz lebt vom Tod der Liebe. Damit gibt er die Quintessenz der eigenen Lebenskatastrophe, wie er sie in der Beschäftigung mit den italienischen Papieren und überhaupt bei seinen autobiographischen Arbeiten wieder erfuhr. Er hat die bürgerliche Existenz geleistet, aber mit einer besonderen herben Härte, die nicht darin gründet, daß er etwa kühl und herzlos gewesen wäre, sondern darin, daß er zu wirklich liebte. Einmal (1800) bat Fritz von Stein Goethe um Schablonen, die er für eine Inschrift auf eine verstorbene Freundin benötigte. Goethe, der einst Charlottes Namen in die Felsen des Hermannsteins gehauen hatte, schrieb ihr nun in bitterem Ton: *Die Zeiten der Inschriften muß man nutzen, solange sie dauern.* Die Mutter berichtet dem Sohn die Worte und fügt hinzu: *Also meint er, diese seien nur in der Zeit der Jugend. Armer Goethe, daß ihm mit seiner Jugend so alles vorübergegangen ist. Die schöne bleibende Liebe ist für jedes Alter geschaffen*[26]. Aber auch für Goethe blieb — die *Urworte* beweisen es — die Herrschaft des Gesetzlichen nicht das letzte Wort des Lebens. Ebenso, wie es überraschen mag, daß das Mannesalter unter das Zeichen der Ananke gestellt wird, mag es erstaunen lassen, daß am Ende, als der letzte Genius, der Genius der Lebensweisheit Elpis, die Hoffnung, hervortritt: *Wir heißen euch hoffen!* Sie hat nichts zu tun mit jugendlicher Illusion, denn sie ist auch noch der Genius des völlig illusionslosen Greisenalters, das gerade aus dem Überblick über die gesetzhafte Folge der Lebensepochen das ruhige Bewußtsein des Aufgehobenseins im Unendlichen gewinnt:

Ein Flügelschlag! und hinter uns Äonen.

Die Stimmung dieses im Oktober 1817 entstandenen Gedichts muß in Goethe lange mächtig geblieben sein. Bis weit ins folgende Jahr hinein wird es immer wieder mitgeteilt, vorgelesen und erläutert, eine Lebensdichtung, in der ein schon fernsichtig werdender Blick sich ums Vergangene wie ums Künftige schlingt und die Bahn des eigenen Lebens vorbildhaft in ein großlinig-gesetzhaftes Ganzes zusammenschaut. Aus dieser Stimmung heraus scheint nun auch das Bild jener Jahre mit Pandora, das bislang immer noch zu wirklich und darum bedrängend war, sich zu ur-phänomenaler Gesetzlichkeit verklärt zu haben.

[26] wie [2] S. 534 u. Anm.

Als Goethe nach Abschluß der Redaktion seines Aufenthalts in Neapel und auf Sizilien die darauf bezüglichen Briefe verbrannte, nahm er einen aus, der den Satz enthielt: *Leb wohl, Geliebteste, mein Herz ist bei dir, und jetzt, da die weite Ferne, die Abwesenheit alles gleichsam weggeläutert hat, was die letzte Zeit über zwischen uns stockte, so brennt und leuchtet die schöne Flamme der Liebe, der Treue, des Andenkens wieder fröhlich in meinem Herzen* (18. April 1787)[27]. Am 16. Februar 1818 sandte Goethe das Blatt von Jena aus an Zelter; er muß es also eine ganze Zeitlang in seinen Papieren behalten haben. Zelter war außer Boisserée der einzige Freund seines Alters, dem er einen Einblick in seine menschlichen Freuden und Leiden gewährte. Ein charakteristischer Unterschied im Ton der Briefe an Zelter und Boisserée ist nicht zu überhören. In Zelter, dem ehemaligen Maurer, dem mitunter recht rauhschaligen Berliner mit dem goldenen Herzen, einem keineswegs bedeutenden, aber grundaufrichtigen und treuen Menschen, achtet Goethe den Prototyp des tüchtigen, in unermüdlichem Schaffen sich bewährenden Mannes, der sein innerstes Gefühl gern hinter bagatellisierenden, mitunter etwas burschikosen Formeln verbirgt, eine Gestalt, die in die Sphäre der *Wanderjahre* gehört. Und dem entspricht denn auch Goethes Ton ihm gegenüber. Er verschweigt ihm nichts, aber er bietet es in etwas trockener, öfters auch ein wenig kurioser Form dar, sicher, von dem Freund richtig verstanden zu werden. Gegenüber dem kameradschaftlich herzhaften Ton der Zelterbriefe erscheint der freundschaftlich herzliche Ton der Boisseréebriefe um vieles zarter und inniger. Der erheblich jüngere Kunstfreund repräsentiert eben den anderen Pol der Goetheschen Alterswelt: Pandora-Helena, und dem entspricht auch der Ton der Briefe. Bei aller Aufgeknöpftheit gegenüber Zelter darf man in den Briefen an Boisserée eher Andeutungen des im Innersten Verhüllten suchen.

Wenn Goethe nun Zelter das alte Briefchen an Charlotte schenkt, so gibt er ihm damit einen Beweis inniger Verbundenheit und großen Vertrauens. Er schreibt dazu: *Da ich so manches Liebe von Deiner eignen Hand empfange und dagegen wenig erwidere, so sende ich Dir ein uralt Blättchen, das ich nicht verbrennen konnte, als ich alle Papiere, auf Neapel und Sizilien bezüglich, dem Feuer widmete. Es ist ein so hübsches Wort auf dem Wendepunkt des ganzen Abenteuers, und gibt einen Dämmerschein rückwärts und vorwärts. Ich gönne es Dir! Bewahre es fromm. Was man doch artig ist, wenn wir jung sind* (16.Febr.1818)[28]. Man sollte aus dem Wegschenken des Briefs

[27] wie [2] S. 504.
[28] Weim. Ausg., IV. Abt., Bd. 29, 56.

an einen von ihm grenzenlos geachteten Menschen und aus der für den Stil der Zelterbriefe typischen *ältelnden* Schlußwendung nicht so sehr entnehmen wollen, daß Goethe jene Jugendepoche nichts mehr zu sagen hatte, als vielmehr das Positive, wie sehr er sie nun in das Bild seines Lebens, das vor seinem weisen Fernblick erstand, eingeordnet hatte. Mit dem Wendepunkt des ganzen Abenteuers ist ja wohl nicht nur der Wendepunkt der Italienischen Reise, sondern jene Epoche der Reise als Wendepunkt — καταστροφη — seines ganzen Lebens gemeint. Und wenn das *hübsche Wort* einen Dämmerschein rückwärts und vorwärts wirft, so muß es ihm wohl bedeutsam erschienen sein für sein ganzes Leben, gerade aus der Sicht des Alters heraus. Denn nun ließ sich in den damals gegenwärtig-wirklich gemeinten Worten des alten Briefs ein Symbolum später Weisheit erblicken: wenn die weite Ferne, die *Abwesenheit* des einst Erlebten alles Trübe weggeläutert hat, leuchtet die schöne Flamme der Liebe, der Treue und des Andenkens wieder rein und fröhlich im Herzen. Diesen Punkt durfte er nun erreicht fühlen.

Aber dieser Brief brachte Zelter nicht nur das *uralt Blättchen*, sondern auch ein ganz neues, drei Tage zuvor (13. Febr. 1818) entstandenes Gedicht mit der Bitte, es zu komponieren. Dieses Gedicht, *Um Mitternacht*, das Goethe später sein *Lebenslied* nannte und mit dem er geradezu einen kleinen Kult trieb, erweist sich nicht nur als aus der gleichen Stimmung geboren, die auch die *orphischen Urworte* und die Stelle im Brief an Zelter trägt, sondern es klingt auch ganz deutlich an die Sätze an, mit denen das Blättchen an Charlotte dem Freund dediziert wird. Goethe selbst erzählt, daß er das Gedicht, bei vollem Mondenschein aus angeregter Gesellschaft heimgekehrt, niedergeschrieben habe, ohne vorher eine Ahnung davon gehabt zu haben, und es sei ihm um so mehr ans Herz gewachsen, als er *nicht sagen könnte, woher es kam und wohin es wollte*[29], wie er im Alter überhaupt die *inkommensurabeln* unter seinen Dichtungen am höchsten schätzte. Gewiß ist es nichts weniger als ein durchdachtes oder gar ausgedachtes Gedicht, aber eben deshalb wohl hat es die Stimmung jener Zeit und was ihn damals beschäftigte, besonders rein in sich aufgenommen.

[29] Jub.-Ausg. 30, 316.

Um Mitternacht ging ich, nicht eben gerne,
Klein kleiner Knabe, jenen Kirchhof hin
Zu Vaters Haus, des Pfarrers; Stern am Sterne,
Sie leuchteten doch alle gar zu schön;
Um Mitternacht.

Wenn ich dann ferner, in des Lebens Weite,
Zur Liebsten mußte, mußte, weil sie zog,
Gestirn und Nordschein über mir im Streite,
Ich gehend, kommend Seligkeiten sog;
Um Mitternacht.

Bis dann zuletzt des vollen Mondes Helle
So klar und deutlich mir ins Finstere drang,
Auch der Gedanke willig, sinnig, schnelle
Sich ums Vergangne wie ums Künftige schlang;
Um Mitternacht.[30]

Der eigentümliche Zauber des Gedichts gründet darin, daß es leicht hingetupft scheint mit dem skizzenhaften Flimmer schwebender Konturen und dennoch zugleich auf geheimnisvolle Weise das Ewige und Endgültige des Urbildlichen ausstrahlt. Das viermal wiederholte *Um Mitternacht* schwebt wie ein zarter Akkord der Stimmung über dem Ganzen, das das Leben eines Menschen unter den Sternenhimmel stellt. Der kleine Knabe geht fürchtig unter ihm hin und spürt doch schon die Lockung im verheißungsvollen Strahlen der Sterne. Der Liebende, in die Weite des Lebens furchtlos hinausgetreten, steht im Allgefühl der Liebe unter dem Wettstreit des ruhenden, sänftigenden Gestirns, der Geliebten, und des dämonischen Wetterleuchtens in der eigenen stürmischen Seele. Dem Greis aber leuchtet das einst so geliebte Mondlicht stille in die Finsternis und läßt sein denkendes Auge Vergangenes wie Künftiges in mildem Überblick in Eines schauen.

Es ist ein so hübsches Wort auf dem Wendepunkt des ganzen Abenteuers und gibt einen Dämmerschein rückwärts und vorwärts — Auch der Gedanke willig, sinnig, schnelle sich ums Vergangne wie ums Künftige schlang — der Dämmerschein, den jenes Wort rückwärts und vorwärts wirft, und das stille Mondlicht, in dem der Gedanke sich ums Vergangene wie ums Künftige schlingt, sie sind doch wohl eins. Man darf annehmen, daß das *uralt Blättchen* seinen milden Dämmerschein nicht erst in dem Augenblick ausstrahlte,

[30] Jub.-Ausg. 2, 220.

als es an Zelter abgesandt werden sollte, sondern daß dieses verklärende Licht Goethe schon eine ganze Weile zuvor aufgegangen war und nur erst in der Mondnacht des 13. Februar seine dichterische Verklärung fand. Denn dafür, daß das Lebenslied seine Wurzeln in der endgültigen verstehenden Einordnung jener Jahre mit Charlotte hat, spricht auch ein fast wörtlicher Anklang an das alte Gedicht, das ihren Poesie-Namen in der Überschrift trägt und sein rückhaltlosestes Bekenntnis zu ihr ausspricht, das Gedicht *An Lida.*

Den Einzigen, Lida, welchen du lieben kannst,
Forderst du ganz für dich, und mit Recht.
Auch ist er einzig dein.
Denn seit ich von dir bin,
Scheint mir des schnellsten Lebens
Lärmende Bewegung
Nur ein leichter Flor, durch den ich deine Gestalt
Immerfort wie in Wolken erblicke:
Sie leuchtet mir freundlich und treu,
Wie durch des Nordlichts bewegliche Strahlen
Ewige Sterne schimmern.[31]

Gestirn und Nordschein über mir im Streite — man braucht nicht eine erneute Begegnung Goethes mit dem Gedicht *An Lida* vor der Entstehung des *Lebensliedes* anzunehmen, der Streit zwischen Gestirn und Nordlicht als Symbol des in jener Epoche ausgefochtenen Kampfes zwischen Humanität und Sturm und Drang mochte in der Erinnerung an jene Jahre von selbst wieder heraufkommen. Auch haben wir aus der Zeit, die der Entstehung des Gedichts *Um Mitternacht* vorausgeht, kein Zeugnis einer Wiederbegegnung mit dem *Lida*-Gedicht. Sechs Wochen später erst, am 2. April 1818, schreibt Goethe an K. E. Schubarth, der ihm seine Schrift *Zur Beurteilung Goethes* angekündigt hatte, als einzige konkrete Bemerkung über sein Schaffen, ein Rezensent habe ihm (1809) erst zum Bewußtsein gebracht, daß seine Gedichte an Lida *die zartesten unter allen seien. Das hatte ich nie gedacht, noch viel weniger gewußt, und es ist wahr! es macht mir jetzt Vergnügen, es zu denken und anzuerkennen.*[32] *Jetzt* — das meint doch wohl nicht den Augenblick, da der Brief geschrieben wird, sondern die ganze gegenwärtige Zeit, die, wie immer deutlicher erhellt, gekennzeichnet ist durch die *Aufhebung* der gro-

[31] Jub.-Ausg. 2, 80.
[32] Weim. Ausg., IV. Abt., Bd. 29, 122 f.

ßen Lebenskatastrophe. Wenn Goethe hier als das einzige seiner Werke den Kreis der *Lida*-Gedichte mit inniger Freude erwähnt, so darf man daraus schließen, daß sie ihm eben in jenen Wochen wieder begegnet und von neuem ans Herz gewachsen waren, und daß es sich nicht um ein durch Schubarths Brief vom 27. März hervorgerufenes Aperçu handelt. Möglich, daß sie ihm unter den kleinen Liedern begegneten, die ihm am 1. Januar von A. Schöpke zugesandt wurden und die er an Zelter zur Beurteilung weiterleitete; doch wissen wir nicht, welche Gedichte Goethes Schöpke vertont hatte.[33] Wichtiger als das ist für uns, daß Lida in jener Zeit für ihn eine neue, nun aber versöhnte Wirklichkeit gewinnt, und daß das *Lebenslied* als insgeheim dieser wiederversöhnten Lida zugesprochen gelten darf.

In der Ausgabe letzter Hand (1827) folgt das *Lebenslied* denn auch unmittelbar einer Trilogie von Gedichten, die — ein erstes Mal wieder — Charlotte von Stein-Lida feiern, im Verein mit William Shakespeare, und die zuerst in einem Heft der Zeitschrift *Kunst und Altertum* von 1820 erschienen waren. Charlotte muß dieses späte Bekenntnis zu ihr gelesen haben, für seine Wirkung fehlt uns jegliches Zeugnis. Das erste der Gedichte, das die bedeutungsvolle Überschrift *Für ewig* trägt, mit der er sich ihr für ewig verpflichtet und für ewig verbunden erklärt, ist ein Paralipomenon der *Geheimnisse* von 1784/85, die ihr besonders zugesprochen waren und besonders zugesagt hatten:

Denn was der Mensch in seinen Erdeschranken
Von hohem Glück mit Götternamen nennt:
Die Harmonie der Treue, die kein Wanken,
Der Freundschaft, die nicht Zweifelsorge kennt,
Das Licht, das Weisen nur zu einsamen Gedanken,
Das Dichtern nur in schönen Bildern brennt —
Das hatt ich all, in meinen besten Stunden,
In Ihr entdeckt und es für mich gefunden.[34]

Wenn Goethe diese so lange zurückgehaltenen Worte, die all das, was er mit dem Abschied von Charlotte verlor, dankend preisen, nun mit dem Bekenntnis der Verpflichtung *Für ewig* an den Tag gibt, so kann man sich kaum denken, daß dies einfach so hinausgesagt, daß dies Bekenntnis des so zurückhaltend Gewordenen ohne besonderen Anlaß erfolgt sei. Unwillkürlich sieht man sich zu der Vermutung gedrängt, daß in der Zeit nach

[33] wie [25] S. 159 ff.
[34] Jub.-Ausg. 2, 219.

Christianes Tod (6. Juni 1816), als Charlotte ihn, wie sie selbst schreibt, in seinem Garten zu besuchen pflegte, vielleicht auch erst nach ihrer lebensgefährlichen Erkrankung im Sommer 1817, zwischen beiden einmal das schon so dünn gewordene Eis vollends durchbrochen und das Gewesene ins Rechte gestellt worden sei. Wir wissen es nicht, denn es ist das Geheimnis der beiden geblieben, aber wir werden noch einiges hören, was dieser Vermutung erhöhte Wahrscheinlichkeit verleiht. Einstweilen dürfen wir uns zu dem Gefühl bekennen, daß wir uns nach Goethes ganzer Art kaum vorzustellen vermögen, er sei mit dieser Huldigung einfach eines Tages so herausgeplatzt, ohne daß sich vorher — und zwar eine ganze Zeit zuvor — etwas an ihrem Verhältnis grundlegend geändert hatte.

Das zweite Gedicht mit der hintergründigen Überschrift *Zwischen beiden Welten* feiert das höchste Glück, das ihm in der Zeit der Verbundenheit mit ihr und nur damals gewährt war, der Zeit, als er sich *dem Einen* gewidmet hatte. Der Anfang klingt an die ersten Zeilen des Gedichts *An Lida* an, wie der Schluß des *Lebensliedes* an die letzten Zeilen, und so erscheint es als möglich, daß auch dieses Gedicht jener Zeit der Wiederbegegnung mit Lida im ersten Vierteljahr 1818 entstammen könnte. Der Stimmung jener Zeit erweist es sich ohnehin dadurch als zugehörig, daß darin das *Ich besaß es doch einmal . .* mit reinem, ganz freudigem Klang ausgesprochen werden kann.

Einer Einzigen angehören,
Einen Einzigen verehren,
Wie vereint es Herz und Sinn!
Lida! Glück der nächsten Nähe,
William! Stern der schönsten Höhe,
Euch verdank ich, was ich bin.
Tag' und Jahre sind verschwunden,
Und doch ruht auf jenen Stunden
Meines Wertes Vollgewinn.[35]

Zwischen beiden Welten — das kann — und soll auch wohl — zweierlei bedeuten: zwischen Charlotte und William, der Welt der Nähe und der Welt der Ferne in diesem konkreten Sinn, oder auch: im Raume des hohen Alters gesehen, zwischen dieser noch nahen und einer künftigen fernen Welt, zwischen Ananke und Elpis, zwischen Mikrokosmos und Makrokosmos, wie

[35] Jub.-Ausg. 2, 219 f.

sich der Mensch in der Sternennacht zwischen diese Erde und die *große Welt* dort oben hineingestellt fühlt.

Das dritte Gedicht, *Aus einem Stammbuch von 1604*, ist die Nachdichtung eines Shakespeare zugeschriebenen Stammbucheintrags. Es scheint also damit nach der Huldigung an Charlotte und der gemeinsamen Preisstrophe auf sie und *William* eine Huldigung an den großen Briten allein beabsichtigt. Aber das Shakespeare-Gedicht muß in diesem Zusammenhang als in bedeutungsvoll verhüllter Form zugleich Charlotte zugesprochen gelten. Zunächst einmal: es ist — in barock-concettistischer Manier — ein Mondgedicht, und sein Gedanke ist dieser: die Liebe des Liebenden gleicht dem Monde (Cynthia), der ab- und zunimmt und doch immer derselbe bleibt, wobei denn Cynthia (der Mond) auch wieder spielerisch mit der fernweilenden Geliebten in eins gesetzt wird: *wie sie dieselbe bleibt und immer wechselt.* Es klingt wie eine leise Beteuerung, unter aller Verhüllung und in allen Gestalten stets nur die *Einzige* geliebt zu haben. Wenn sich auch *des Himmels Kläre widerwärtig schwärzt*, einmal *tränen* die Wolken nieder, und *Cynthia scheint, wie sie mir sonst getan.* Es ist eine verhüllte, aber viel zartere, viel persönlichere Huldigung für die *Einzige*, ein viel deutlicheres *Für ewig*, als es die beiden anderen Gedichte aussprechen. Und vor allem: es spricht nicht wie diese nur vom Vergangenen, sondern — und dies ließ sich nur verhüllt sagen — von der Wiederkehr ihres einst so beglückenden stillen Leuchtens. Die *klarste Nacht* aber war von je für ihn Sternstunde der Liebe und wird es nun immer mehr, stets in der eigentümlichen Verbindung mit weiser Fernsicht über das Ganze des Lebens. Und nun das Gedicht:

Hoffnung beschwingt Gedanken, Liebe Hoffnung.
In klarster Nacht hinauf zu Cynthien, Liebe!
Und sprich: wie sie sich oben umgestaltet,
So auf der Erde schwindet, wächst mein Glück.
Und wispere sanft-bescheiden ihr ans Ohr,
Wie Zweifel oft das Haupt hing, Treue tränte.
Und ihr, Gedanken, mißzutraun geneigt,
Beschilt euch die Geliebte dessenthalb,
So sagt: ihr wechselt zwar, doch ändert nicht,
Wie sie dieselbe bleibt und immer wechselt.
Untrauen tritt ins Herz, vergiftets nicht,
Denn Lieb ist süßer, von Verdacht gewürzt.
Wenn sie verdrießlich dann das Aug umwölkt,

Des Himmels Kläre widerwärtig schwärzt —
Dann, Seufzer-Winde, scheucht die Wolken weg,
Tränt nieder, sie in Regen aufzulösen!
Gedanke, Hoffnung, Liebe, bleibt nur dort,
Bis Cynthia scheint, wie sie mir sonst getan.[36]

Was sollte dieses Gedicht, das von hoher Treue über alle Mißverständnisse hinweg und zart andeutend von der Wiederkehr einstigen Mondglanzes spricht, in diesem Zusammenhang, wenn es nicht auch der *Einzigen* zugesprochen wäre?

Die Nachdichtung ist im März 1818 entstanden und erweist sich damit von vornherein als in den Stimmungszusammenhang gehörig, in dem sie nun steht. Nimmt man den Anklang an *Den Einzigen, Lida . .* in *Zwischen beiden Welten* hinzu, so wird es noch wahrscheinlicher, daß auch das zweite Gedicht der Trilogie und der Plan, die drei Gedichte zusammenzustellen, diesem Zeitraum angehört. Goethe mochte, als er in der *Italienischen Reise* die zahlreichen Charlotte innig ansprechenden Stellen ausmerzen mußte und sich ihm dennoch zugleich das mit ihr Erlebte einordnete und verklärte, um die Jahreswende 1817/18 den Wunsch gefühlt haben, die notwendige Härte durch eine liebevolle Huldigung an sie auszugleichen. So hat er wohl nach den italienischen Papieren auch die Gedichte und Paralipomena jener Zeit wieder einmal angesehen. Daraus würden sich all die zahlreichen Anklänge unter den besprochenen Zeugnissen zwanglos erklären.

So schließen sich alle diese Gedichte und Briefstellen in einem Kreis der Stimmung zusammen, die den Dichter auf abgeklärter Höhe wieder in den Wirkungsbereich der zur Makarie verklärten, immer gestirnhafter gesehenen einstigen Geliebten bannt, und die besonders gegen Ende 1817 und Anfang 1818 vorherrschend gewesen sein muß. Aus allem spricht ein so glückliches Gefühl des Überwundenhabens, daß man sich kaum denken kann, das alles sei nur so gleichsam in den leeren Raum hinausgesagt worden. Freilich — wir wissen nichts . . .

Auch müssen wir uns vor Übereilung hüten. Mond- und Sternennachtsymbolik sind wie alle Alterssymbole Goethes an keine einzelne Person gebunden, sie sind allgemeine Symbole der Pandora-Empfindung. Mit Suleika-Marianne verabredet er, in Vollmondnächten einander zu gedenken, und widmet ihr noch 1828 sein Dornburger Mondlied; auch Lili Schönemann hat an diesem Stimmungsbereich teil, wenn er — 1830 — von einer in

[36] Jub.-Ausg. 2, 220.

seiner Bräutigamszeit im Freien verbrachten Nacht schreibt: *Es war ein Zustand, von welchem geschrieben steht: ‚ich schlafe, aber mein Herz wacht' . . ., und die Nacht wurde durch den Glanz der Neigung zum hellsten Tage . . . Ich setzte mich auf eine Bank, in der reinsten Nachtstille, unter dem blendenden Sternhimmel mir selbst und ihr anzugehören,*[37] wie ihm einst auch das Gedenken an sie war, *als in den Mond zu sehn.* Aber zu keiner Zeit hat er Mond, Sterne und Mitternacht so schwärmerisch besungen, wie eben in der Epoche Charlottes. Es sind allgemeine Lieblingsvorstellungen der empfindsamen Zeit, aber gerade *Mond* und *Mitternacht* waren für Charlotte schon vor der Bekanntschaft mit Goethe besonders geliebte Symbole geworden. Ein Jahr zuvor schon schreibt Zimmermann an Lavater: *Aus ihrem leichten Zephirgang und aus ihrer theatralischen Fertigkeit in künstlichen Tänzen würdest Du nicht schließen, was doch sehr wahr ist, daß stilles Mondlicht und Mitternacht ihr Herz mit Gottesruhe füllt.*[38] Bald wurde Mitternacht ein den Liebenden gemeinsames Symbolum. Ein erstes Mitternachtsgedicht wurde ihr mit den Briefworten zugesandt: *Der Mond ist unendlich schön. Ich bin durch die neuen Wege gelaufen, da sieht die Nacht himmlisch drein. Die Elfen sangen:*

Um Mitternacht, wenn die Menschen erst schlafen,
Dann scheinet uns der Mond,
Dann leuchtet uns der Stern:
Wir wandeln und singen
Und tanzen erst gern.

Um Mitternacht, wenn die Menschen erst schlafen,
Auf Wiesen an den Erlen
Wir suchen unsern Raum,
Und wandeln und singen
Und tanzen einen Traum.[39]

Das Liedchen hat mit dem *Lebenslied* den wiederholten Akkord *Um Mitternacht* gemein, und es ist ja wohl auch mit den *Lida*-Gedichten Goethe wieder zu Gesicht und Gehör gekommen. In dem Gedicht *Nachtgedanken*, das Charlotte ebenfalls in einem Brief zuging, bedauert er die Sterne, daß sie die Liebe nicht kennen und ewig wandern müssen.

[37] Jub.-Ausg. 25, 41.
[38] J. Petersen: Aus der Goethezeit, Lpz. 1932, S. 26.
[39] Jub.-Ausg. 2, 70.

Welche Reise habt ihr schon vollendet,
Seit ich, weilend in dem Arm der Liebsten,
Euer und der Mitternacht vergessen![40]

Mitternacht, Mondlicht, Sternenglanz, sie mußten so geradezu Geheimzeichen zwischen ihnen werden. Die *Nachtgedanken* erschienen im *Tiefurter Journal*, als Übersetzung aus dem Griechischen verkleidet. Nur die Liebenden kannten die eigentliche Bedeutung. Solches zweisame Geheimwissen bindet und bleibt. —

Die wenigen aus den letzten Jahren überkommenen Zettelchen verraten nur von ferne einen Hauch jener Stimmung nachsommerlich erneuter Innigkeit. Aus den Jahren von 1818 bis 1824 ist fast nichts vorhanden. Man darf wohl annehmen, daß sich die beiden, solange sie noch ausgehen konnte, öfters gesehen haben. Nach einer Lücke vom Juni 1819 bis Februar 1821 nennt er sie stets *verehrte, teure Freundin* statt wie bisher nur *teure* oder *liebe Freundin*; die Wandlung der Anrede will bei dem formelhaft Gewordenen schon etwas besagen. Die 82jährige erkundigt sich liebevoll nach seinem Ergehen *nach dem gestrigen harten Sitz* auf ihrer Bank. *Ich habe mir Vorwürfe gemacht, daß ich Ihnen keinen Stuhl kommen ließ, aber der liebe Besuch war mir zu unerwartet* (11. Juli 1825).[41] Es war wohl dieselbe Bank in der Sonne, auf der auch Großherzog und Großherzogin gern mit der alten Freundin plauderten. Für ein Medaillon mit Goethes Bildnis dankt sie: *Könnte ich Ihnen nur etwas Gutes dafür erweisen! Vielleicht wenn wir uns in dem großen Weltall wo wiederfinden* — (14. Juli 1825).[42] Das klingt nicht nach einer nur so hingeworfenen Redensart. Noch einmal kann sie ihm 1826 zum Geburtstag gratulieren: *Tausend Glück und Segen zum heutigen Tag. Mögen die Schutzgeister auf dem himmlischen Reichstag befehlen, daß alles Liebliche und Gute Ihnen, geliebter Freund, erhalten werde und mit aller Hoffnung aufs Künftige ohne Furcht verbleibe, mir aber erbitte ich, verehrter Freund, Ihr freiwilliges Wohlwollen auf meiner noch kurzen Lebensbahn* (28. Aug. 1826).[43] Alles *Liebliche und Gute* soll ihm erhalten werden und *mit aller Hoffnung aufs Künftige ohne Furcht* verbleiben —. Man kann das ganz einfach als Glück-Wunsch verstehen, daß ihm angenehme Lebensumstände bis ins höchste Alter erhalten bleiben möchten. Aber es klingt in den Worten *Hoff-*

[40] Jub.-Ausg. 2, 79.
[41] wie [2] S. 631.
[42] wie [2] S. 632.
[43] wie [2] S. 633.

nung aufs Künftige ohne Furcht etwas so Hintergründiges mit, wie man es bei Charlotte sonst gar nicht gewohnt ist, ebenso wie in dem Wort vom Wiederfinden im großen Weltall. Das alles scheint doch auf etwas Bestimmtes, nur den beiden Bewußtes hinzudeuten und läßt sich sehr wohl auch so hören: möge Ihnen das, was Liebliches und Gutes unser Eigen war, in furchtloser Hoffnung auf ein künftiges Wiederfinden im großen Weltall erhalten bleiben, auch wenn ich Sie nun bald verlassen werde. Darum taucht hier auch kurz vor dem Ende noch einmal ein Ausdruck auf, der einst einer der Wort-Talismane in der Geheimsprache der Liebenden gewesen sein muß: das Wort vom *Schutzgeist.* Noch in seinen italienischen Briefen gebraucht Goethe es immer wieder an den besonders ihr zugewandten Stellen, nennt auch sie selbst so.[44] Die Verlassene aber schrieb in einem Klagegesang:

Schutzgeist, hüll mir nun noch ein
Seines Bildes letzten Schein . . .[45]

Goethe antwortet auf den Glückwunsch mit dem gedruckten Gedicht, das er allen Freunden sandte, fügt aber eigenhändig — er hat das ganz einmalige *Geliebter Freund* gewiß nicht überhört — hinzu: *Beiliegendes Gedicht, meine Teuerste, sollte eigentlich schließen: ‚Neigung aber und Liebe unmittelbar nachbarlich-angeschlossen Lebender durch so viele Zeiten sich erhalten zu sehen, ist das Allerhöchste, was dem Menschen gewährt sein kann.‘ — Und so für und für!* (29. Aug. 1826).[46] In diesem Zusammenhang darf man seine Worte und die Schlußformel als eine Bekräftigung des von ihr Gemeinten und als ein neues *Für ewig* verstehen.

In den ersten Tagen des folgenden Jahres, am 6. Januar 1827, starb Charlotte einen stillen und leichten Tod. Man sagt, sie habe den Wunsch geäußert, daß ihr Sarg nicht an Goethes Haus vorbeigeführt werden möge, da sie seine Empfindlichkeit kannte. Der Kanzler von Müller schrieb am 15. Januar 1827 an den Grafen Reinhard: *Nun ist vor kurzem seine älteste Freundin, Frau v. Stein, hier, 84 Jahre alt gestorben. Das griff ihn, ob er schon nicht ein Wort darüber sprach, doch auch sehr an.*[47] Er sprach das Wort, das schönste, das er ihr nachsprechen konnte, in einem Gedicht, dessen Datierung große Schwierigkeiten macht, da Goethe, der um diese Zeit das Entstehen kleiner Gelegenheitsgedichte im Tagebuch genau vermerkte, den Entstehungstag dieses seines wesentlichsten Gedichts der letzten Jahre

[41] wie [2] S. 279, 433, 500, 505.
[45] Gs. Briefe an Ch. v. St., hrsg. v. J. Fränkel, Jena 1908, Bd. 3, S. 336.
[46] wie [2] S. 598.
[47] wie [14] S. 631.

nirgends verzeichnet hat. Es stimmt dies zu seinem völligen Schweigen über Charlotte in seinen Gesprächen. Im September 1829 stand das Gedicht mit der Überschrift *Der Bräutigam* in der von Goethes Schwiegertochter redigierten Privatzeitschrift *Chaos*, womit der terminus ante quem für die Entstehung gegeben ist.

Am 14. Januar 1827, eine Woche nach Charlottes Tod, fand bei Goethe ein Hauskonzert statt. Als die instrumentalen Darbietungen beendet waren, sang Frau Eberwein auf Goethes Bitte einige seiner Lieder, als erstes *Um Mitternacht* in Zelters Komposition. Nach allem Gesagten muß Goethe das wie ein geheimes Requiem auf die verstorbene Freundin empfunden haben. Am gleichen Abend äußerte er Eckermann gegenüber, die — ebenfalls dargebotenen — *Divan*-Lieder hätten gar kein Verhältnis mehr zu ihm. *Sowohl was darin orientalisch, als was darin leidenschaftlich ist, hat aufgehört, in mir fortzuleben; es ist wie eine abgestreifte Schlangenhaut am Wege liegen geblieben. Dagegen das Lied 'Um Mitternacht' hat sein Verhältnis zu mir nicht verloren, es ist von mir noch ein lebendiger Teil und lebt mit mir fort.* Und er fand, es habe *in der Melodie etwas Ewiges, Unverwüstliches.* Die ewige Melodie muß in ihm fortgeklungen haben, und man möchte sich denken, daß, wenn nicht in zeitlichem, so doch in seelischem Anschluß an die Empfindungen dieser Abendstunde das Gedicht entstanden sei, in dem das *Lebenslied* nur in geheimnisvoller Überhöhung weiterzutönen scheint und das nicht nur seinen ganzen Glanz erst entfaltet, sondern überhaupt erst vollkommen verständlich wird, wenn man es als Requiem auf die abgeschiedene *Einzige* versteht:

Der Bräutigam.

Um Mitternacht — ich schlief, im Busen wachte
Das liebevolle Herz, als wär es Tag;
Der Tag erschien — mir war, als ob es nachte:
Was ist es mir, so viel er bringen mag.

Sie fehlte ja; mein emsig Tun und Streben,
Für sie allein ertrug ichs durch die Glut
Der heißen Stunde; welch erquicktes Leben
Am kühlen Abend! Lohnend wars und gut.

Die Sonne sank, und Hand in Hand verpflichtet,
Begrüßten wir den letzten Segensblick,
Und Auge sprach, ins Auge klar gerichtet:
Von Osten, hoffe nur, sie kommt zurück.

Um Mitternacht — der Sterne Glanz geleitet
Im holden Traum zur Schwelle, wo sie ruht.
O sei auch mir dort auszuruhn bereitet!
Wie es auch sei, das Leben, es ist gut.[48]

Das *Lebenslied* sprach am Ende von dem Gedanken, der sich in der hohen Mitternacht des Alters ums Vergangene wie ums Künftige schlingt — weiterklingend im mitternächtigen Akkord spricht das neue Mitternachtslied diesen Gedanken aus: Ewige Wiederkehr einer Liebe, die *einzig* war. Mag der Titel und das in den mehr als drei Jahre später entstandenen Lili-Kapiteln von *Dichtung und Wahrheit* wiederholte Wort vom in tiefer Nacht wachenden liebevollen Herzen, von der durch die Liebe zum Tag erhellten Nacht an Lili denken lassen — von der dritten Strophe an könnte sie nicht mehr gemeint sein.[49] Die Beziehung auf Christiane, auf die man das Gedicht auch gedeutet hat,[50] ist schon deshalb nicht möglich, weil von ihr nicht gesagt werden kann, sie habe ihm am Tag gefehlt, und er habe dennoch für sie allein all seine Mühen ertragen. Auch geht es nicht an, dem Gedicht die Beziehung auf eine bestimmte Frau abzusprechen — dazu sind alle Aussagen, besonders die der beiden letzten Strophen, viel zu präzis. Man kann es doch wohl nur als ein Requiem auf Charlotte von Stein verstehen, das noch einmal ausspricht, was in ihren letzten Briefen geheimnisvoll verhüllt als gegenseitiges Gelöbnis angedeutet war, die mystische Hoffnung, zu der — es bleibt kaum ein Zweifel — die beiden Hochbetagten sich gewiß irgendwann einmal in stillem Gespräch bekannt haben.

Das Gedicht erlaubt und verlangt eine vordergründige und eine hintergründige Erklärung. Vordergründig gesehen, geben die drei ersten Strophen eine Erinnerung an Goethes immer gleichen Tageslauf in den ersten zehn Weimarer Jahren, der Epoche Charlottes. In den Nächten war sein liebevolles Herz ganz von ihr erfüllt, ihm schien, als wär es Tag. Kam der Tag, so war ihm, *als ob es nachte*, denn nun war er durch Amt und Arbeit von ihr getrennt. Im Gedanken an sie ertrug er des Tages Last. An den Abenden aber waren sie stets vereint und versicherten einander der gewissen Wiederkehr der Liebessonne am nächsten Tage. So hatte schon über drei Jahre

[48] Jub.-Ausg. 2, 229.

[49] Gegen Beutlers Interpretation in Essays um Goethe, Wiesb. 1947, Bd. 2, S. 76 ff.

[50] Vgl. Anm. 39. Auf Ch. v. Stein bezieht das Gedicht bereits im Sinne der von uns als *vordergründig* bezeichneten Erklärung H. Viehoff, Goethes Gedichte, Bd. 2, Stuttg. 1870, S. 120 ff.

zuvor die Erinnerung an jenes Treuegelöbnis im Abendkuß in der *Marienbader Elegie* die so viel bescheidenere Gemeinschaft mit der jungen Ulrike überglänzt:

Wie regte nicht der Tag die raschen Flügel,
Schien die Minuten vor sich her zu treiben!
Der Abendkuß, ein treu verbindlich Siegel:
So wird es auch der nächsten Sonne bleiben.[51]

Dieser alte Tageslauf erhält aber nun seine hintergründige, symbolische Bedeutung von der letzten Strophe her, die ihn zugleich als Lebenslauf zwischen der *dumpfen* Mitternacht der liebesseligen Jugend und der hohen, sternklaren Mitternacht des Alters verstehen läßt — mit den Stufen jenes großen Lebensgedichts, der *orphischen Urworte.*

In der Mitternacht der Jugend, in der Zeit der *Dumpfheit* und der Illusionen war sie ihm die bräutliche Geliebte, die Traum-Frau, Pandora, die das Herz des mitternächtig Schlafenden einzig erhellte: Eros. *Der Tag erschien* — die Gipfelhöhe bewußten, männlich-klaren Daseins, die in Italien begann — da geschah die Katastrophe — *mir war, als ob es nachte* — hier eben verlor er sie. Dennoch war sie, Pandora, allein der geheime Grund, der ihn sein Mühen in der *Glut der heißen Stunde*, in der klassischen Epoche gesetzhaft strengen Daseins ertragen ließ — das Leben lebt vom Tod der Liebe: Ananke. Im Sinken der Sonne erst, im Greisenalter, das zu erleben dennoch lohnend und gut war, begrüßten sie den letzten Segensblick nachsommerlich milder Liebessonne in erneutem bräutlichem Gelöbnis, Auge in Auge einander wortlos der Gewißheit einer endlichen Vereinigung im großen Weltall versichernd: Elpis. Sie ging voraus. Nun ist er wieder *Bräutigam*, sie die Traum-Frau, Makarie, die als leuchtendes Gestirn voraus die Bahn ins große Weltall zieht. Ihn aber geleitet der Sterne Glanz in holdem Traum *zur Schwelle*, da sie ruht; ihr Segen, der ihm die letzten Jahre beglänzt und alles Liebliche und Gute ihm in furchtloser Hoffnung erhält, geleitet ihn zu der Schwelle, über die er ihr in die Ruhe nachfolgen will, denn nur jenseits dieser Grenze alles Irdischen kann nun der bräutliche Wunsch nach der Ewiggeliebten Erfüllung finden. So fügt sich zu der bräutlichen Traumsehnsucht des jugendlich wachen Herzens das ohne jede Illusion seiner Erfüllung gewisse bräutliche Sehnen der *Hoffnung aufs Künftige* unter dem verklärenden Sternenhimmel des höchsten Alters. Seine Gläubigkeit er-

[51] Jub.-Ausg. 2, 207.

wächst nicht mehr aus einem Begehren, sondern aus der Entsagung dessen, der dem Leben auf den Grund gesehen und die Gesetzlichkeit des Wirklichen erfahren hat, das sich immer zum Ganzen rundet: *Wie es auch sei, das Leben, es ist gut.*

Einst hatte Goethe an Charlotte geschrieben: *Wenn ich wieder auf die Erde komme, will ich die Götter bitten, daß ich nur einmal liebe, und wenn Sie nicht so feind dieser Welt wären, wollt ich um Sie bitten zu dieser lieben Gefährtin* (2. März 1779).[52] Nun hatte er sie, im Alter, wieder als die Einzige verehrt, und hier spricht er ihr die alte Hoffnung von neuem zu. Denken wir an die hintergründigen Überschriften *Für ewig* und *Zwischen beiden Welten* von 1820 und an die Entstehung des Stammbuchgedichts im März 1818, so wissen wir genau genug, wann jenes neue Verlöbnis im letzten Segensblick ausgesprochen worden sein kann.

Wie Pfeiler dieser Brücke der Liebe und Sehnsucht tauchen Anklänge aus der Vergangenheit auf, jener Vers etwa aus *Nähe des Geliebten*:

Die Sonne sinkt, bald leuchten mir die Sterne.
O wärst du da![53]

Oder jener Pandora-Vers, in dem Epimetheus von den Zypressen spricht, bei denen ihm die Geliebte entschwand, und nach denen er nun immer hinschauen muß:

Sie kommt vielleicht, so dacht ich, dorther mir zurück,[54]

ein Vers, der seine Parallele und seine Erfüllung nun in jenem vertrauensvoll ihr Zugesprochenen findet:

Von Osten, hoffe nur, sie kommt zurück!

Was er in der Verbindung mit ihr besaß, ist ihm stets das *Eine*, das *Einzige* geblieben. Epimetheus wies einst die Behauptung des Bruders, es gebe kein höchstes Gut, ihm dünkten alle Güter gleich, zurück:

Mit nichten! Eines übertrifft. Besaß ichs doch![55]

So kann es nicht wundernehmen, daß er nun das Werk dieser Epoche als um ihretwillen geleistet ansieht.

Wie es in dem Gedicht *Der Bräutigam* geschieht, kann nur ein im Innersten ewig treu Liebender zu der ewigen, nie erreichten Geliebten sprechen,

[52] wie [2] Bd. I, 141.
[53] Jub.-Ausg. 1, 38.
[54] Jub.-Ausg. 15, 168.
[55] Jub.-Ausg. 15, 162.

die ihm trotz allem die Einzige blieb. Dem Sinne nach Gleiches sprach, nur aus der Fülle und mit dem Glanz der Jugend, Hölderlin zu der noch lebenden Diotima:

...Bis wir auf gemeinsamem Boden,...
Dort uns, oder auch hier, auf tauender Insel begegnen....,
Und von neuem ein Jahr unserer Seele beginnt![56]

Hier nun ist es ein Requiem, aus der stillgläubigen Hoffnung des Weisen, aber mit derselben heiligen Sehnsucht der abgeschiedenen Freundin nachgesprochen.

Goethe hat aber, auch abgesehen von diesem Gedicht, nicht ganz von dem geschwiegen, was ihm zu Anfang des Jahres 1827 begegnet war. An Zelter freilich schreibt er am 9. Januar, drei Tage nach Charlottes Tod, am Tage ihres Begräbnisses: *Ich kann dagegen vertrauen, daß es mir diese Tage her sehr wohl gegangen ist, indem Herr v. Humboldt länger als ich hoffen dürfen bei uns verweilte...*[57] Wer Goethe nicht genau kennt, muß diese Worte, zu einem solchen Zeitpunkt gesprochen, geradezu als roh empfinden. Unmöglich, möchte man sagen, daß dieser Mann dieses Gedicht schreiben konnte, oder es war einfach Lüge, poetische Schönrednerei. Was wir hier scheinbar erfahren, ist dasselbe, was Charlotte, als sie sich von ihm trennte, erfahren zu haben glaubte; denn dies ist ja ihr damals unzählige Male wiederholter Vorwurf, daß er als Mensch nicht halte, was er als Dichter verspreche. Es mangelte ihr damals ein letztes Verständnis dafür, daß seine oft geradezu gewaltsame Selbstbewahrung durch anscheinende Kälte ein unumgänglicher Schutz für sein überaus sensibles, von starken Eindrücken bis zur Vernichtung überwältigtes Innere war, daß er im Innersten stets eine wertherische, liebende Seele behielt, denn im Innersten ändert sich der Mensch nicht, mag er auch noch so viel Rinde ansetzen. Er starb den Tod Werthers mehr als einmal, wie auch Faust ihn mehr als einmal erleidet, und dennoch erhielt ihn seine andere Natur, die unbeugsame Lebenskraft, die sich in solchen Schicksalsaugenblicken bei ihm, wie bei Faust, selbst gegen seinen Willen mit der für den Uneingeweihten erschreckenden Brutalität einer Naturgewalt offenbart. Darum mußte er von der Geliebten immer wieder grenzenloses Vertrauen fordern, und daran, daß sie es ihm in einem schicksalhaften Augenblick nicht mehr gewähren wollte oder konnte, in einem Augenblick, da seine Seele zu matt war, um wie früher so oft, zuletzt

[56] Ausg. v. Hellingrath, Bd. IV, 2. A., Bln. 1923, S. 87.
[57] Weim. Ausg., IV. Abt., Bd. 42, 6.

noch in Italien, die Wolken *niederträne*n zu lassen, zerbrach die Liebesbrücke, die so vielen Erschütterungen standgehalten hatte. Einmal aber, spätestens um 1820, muß Charlotte dies Entscheidende verstanden, die Gründe seiner anscheinenden Gefühllosigkeit begriffen haben. Wenn wir der Tradition trauen dürfen, so ist ihr Wunsch, ihn mit dem Anblick ihres Leichenzugs zu verschonen, ein letzter Nachklang dieses Verstehens gewesen.

Zehn Tage nach diesem Zelterbrief, der so heftige Zweifel an Goethes Menschlichkeit erwecken kann, fünf Tage nach dem Hauskonzert, am 19. Januar 1827 schreibt Goethe an Boisserée: *Das Jahr hat, zwar irdisch genug, mit Freud und Leid angefangen, doch überwiegt jenes; und so müssen wirs dankbar anerkennen. Gebe das waltende Geschick, daß in der Schluß-Bilance die Affirmation das Übergewicht behalte*[58]. Wie anders klingen diese Worte! Das irdische Gemisch von Freud und Leid *dankbar anerkennen* — das ist die Stimmung des Verses: *wie es auch sei, das Leben, es ist gut.* Im weiteren berichtet er von der Fortsetzung seiner testamentarischen Vorsorge — Boisserée war der Vermittler zwischen ihm und Cotta — und von seiner Hoffnung auf baldigen Abschluß des Vertrags über die Herausgabe des Briefwechsels mit Schiller, dessen Originale er bei der Regierung deponiert habe. *Und so habe ich denn, das endliche Ende vorzubereiten, auf unserm neuen lieu de repos, neben der Fürstlichen Gruft, ein anständiges Gehäus projektiert, wo sie dereinst meine Exuvien und die Schillerschen wiedergewonnenen Reste zusammen unterbringen mögen.* Der *neue lieu de repos* ist die *Schwelle, wo sie ruht*, denn auf eben diesem neuen Friedhof war am 9. Januar 1827, zehn Tage, bevor der Brief geschrieben wurde, Charlotte von Stein zur Ruhe gebettet worden. *O sei auch mir dort auszuruhn bereitet!* Der Brief schließt mit den Worten: *Wirket, solange es Tag ist!* Damit dürfte auch die Datierung des Gedichts[59] im unmittelbaren Anschluß

[58] Weim. Ausg., IV. Abt., Bd. 42, 19. Zu *Freud und Leid* vgl. [60].

[59] Lange Zeit hatte man das Gedicht, dem Nachlaßband der Ausgabe letzter Hand folgend, zu den im Dornburger Sommer 1828 entstandenen Gedichten gestellt. So auch in der Jub.-Ausg. 2, 346. G. W. Hertz (GRM 19, 221) hat diese Datierung mit guten Gründen als unhaltbar erwiesen. Das Gedicht ist auf ein Blatt geschrieben, auf dessen Rückseite ein Bleistiftentwurf der Verse 9289—9304 aus dem Helenaakt des *Faust II* steht. Es ist höchst unwahrscheinlich, daß Goethe diese seit Sommer 1826 erledigten Papiere mit nach Dornburg genommen hätte. Eben aus der doppelten Beschriftung des Blattes glaubt Hertz nun eine genaue Datierung des Gedichtes herleiten zu können, die zugleich seine Beziehung auf Christiane ermöglichen soll. Im Juni 1826, so meint Hertz, konnte das Blatt aus den *Faust*papieren entfernt werden, weil damals *Helena* vollendet wurde. Am 6. Juni 1826 verzeichnet das Tagebuch *Helena abgeschlossen.* Am 6. Juni 1816, also genau 10 Jahre vor diesem Tag, starb Christiane. Dies Philologenkunststück kann aber noch nicht einmal für das Sachliche

an das Hauskonzert vom 14. Januar 1827 eine an Gewißheit grenzende Wahrscheinlichkeit gewinnen.

seiner Kombination mehr als eine gewisse Wahrscheinlichkeit beanspruchen, ganz abgesehen von der Unmöglichkeit, das Gedicht auf Christiane zu beziehen, selbst wenn man ihr einen so hohen Rang in Goethes seelischem Raum zugestehen will, wie dies Gedicht ihn bei der gemeinten Frau voraussetzt. Hertz erklärt das *Sie fehlte ja* dadurch, daß er die erste Strophe auf einen Traum Goethes in der Nacht nach Christianes Tod bezieht. Will man dies Prokrusteswerk einmal anerkennen, so bleibt es doch ganz unverständlich, wie Hertz die dann natürlich *irreführende* Überschrift durch die Beziehung auf Christiane *erklärt* finden kann. Wozu das Geheimnis, wo nichts zu verbergen war? Hertz selbst erwähnt wenige Zeilen vorher den Vierzeiler auf Christianes Tod *Du versuchst, o Sonne, vergebens,* den Goethe deutlich genug durch das übergeschriebene Datum und den Zusatz *Der Gatte der Gattin* als Grabschrift für sie bezeichnet hat. In dem Gedicht *Der Bräutigam* aber spricht sich innerstes Geheimnis geheimnisvoll aus. In dieser Verhüllung mochten die Verse dem Freundeskreis zugänglich werden, wie einst die als Übersetzungen bezeichneten Liebesgedichte im *Tiefurter Journal.* Solcherlei Öffentlichkeit des Geheimnisses bindet die, denen es offen ist, um so enger.

Es läßt sich aber für die Datierung kurz nach jenem Konzertabend vom 14. Januar 1827 gerade auf Grund der Hertzschen Argumente zumindest ebensoviel äußere Wahrscheinlichkeit in Anspruch nehmen, wie Hertz für die seine erreichen konnte. Am 6. Juni 1826 bezeichnet das Tagebuch zwar *Helena* als abgeschlossen. Zwei Tage später jedoch heißt es noch einmal: *Völliger Abschluß der Helena.* Am 10. Juni beendet John *das Mundum der Helena.* Am 24.: *Völliger Abschluß der Helena durch Umschreiben einiger Bogen.* Im August wird eine neue Abschrift angefertigt, die dann als Druckvorlage diente. Im letzten Vierteljahr des Jahres gibt er das Werk einer Reihe von Freunden zu lesen oder liest daraus vor. Bemerkungen dazu veranlassen ihn immer noch zu kleinen Änderungen. Erst im Laufe des Januar 1827 wird das Werk endgültig druckfertig gemacht. Anfang des Monats konferiert er mit Riemer über *Helena,* und am 15., also an dem Tag nach dem Hauskonzert, hat er ein langes Gespräch mit Eckermann über *Helena* und die *Klassische Walpurgisnacht.* Am 19. aber übersendet er mit dem Brief an Boisserée, der uns den entscheidenden Anhaltspunkt für unsere Datierung gab, zugleich eine Lage einer *Helena*-Handschrift. An diesem Tag also, vielleicht auch schon kurz vorher, hat Goethe nachweislich ältere, nicht für den Druck benutzte *Helena*-Handschriften in der Hand gehabt. (Vgl. Gräf: Goethe über seine Dichtungen, Drama Bd. 2, S. 380, Anm. 2.) Wenn Hertz einen frühesten Terminus a quo nachweist, zu dem das Blatt aus den *Helena*-Papieren genommen werden konnte, so ist der 19. Januar 1827 gewiß der wahrscheinlichste Zeitpunkt für die wirkliche Entnahme des Blattes. Am 26. Januar erst wird der Abgang des Druckmanuskripts an Cotta verzeichnet, und unter dem 25. berichtet Eckermann Goethes Ausspruch angesichts des verpackten Manuskripts, er habe immer noch *Kleinigkeiten daran zu tun und nachzuhelfen gefunden.* Nun müsse es endlich genug sein. Er hat also bis in den Januar 1827 hinein gezögert, das Werk als endgültig abgeschlossen zu betrachten. Als er den Brief an Boisserée schreibt, am 19. Januar, ist es bereits soweit, denn er verspricht die Absendung des Druckmanuskripts noch vor dem Monatsende. *Es ist auch hier das alte Autorwesen: man getraut sich nicht, Amen zu sagen, bis der Setzer uns an die Fersen tritt.* In der Woche also zwischen Absendung dieses Briefes und des Druckmanuskripts macht er endlich mit der *Helena* reinen Tisch, und damals wird er wohl auch unter den Konzepten aufgeräumt haben. Das ist aber genau der Termin, den wir für die Entstehung des Gedichtes *Der Bräutigam* in Anspruch nehmen.

Grundsätzlich wäre es natürlich auch möglich, wie K. Viëtor einwirft (Euphorion Bd. 33, S. 126 Anm.), daß Goethe zuerst das Gedicht und dann das *Helena*-Konzept auf das Blatt geschrieben hätte, da er für seine *Faust*-Konzepte vielfach alte Konzeptblätter verwendete. (Vgl. Gräf, Drama Bd. 2, S. 6). Es ist aber, von allem anderen

So stünde denn dieser Brief im gleichen zeitlichen und gehaltlichen Verhältnis zu dem Gedicht *Der Bräutigam* wie der Brief an Zelter vom 16. Fe-

abgesehen, doch wahrscheinlicher, daß das erst 1829 gedruckte Gedicht auf ein Blatt des im Januar 1827 endgültig überflüssig gewordenen *Helena*-Manuskripts geschrieben wurde, als das Umgekehrte anzunehmen. Im übrigen scheint uns Viëtors eigene Interpretation, die auf die Annahme einer bestimmten Beziehung verzichtet und den allgemeinen Gedanken- und Stimmungsgehalt des Gedichtes in Zusammenschau mit anderen Äußerungen der Altersepoche zu verstehen sucht, der unsrigen nicht zu widersprechen.

Energisch fordert P. Stöcklein (Goethes Altersgedicht *Der Bräutigam*, Dt. Vjs. 22, 1944, S. 382 ff.), der ingrimmig gegen den *unseligen Biographismus* zu Felde zieht, den Verzicht auf biographische Erklärung. Seine Aussagen über Form und Stimmungsgehalt können wir im allgemeinen gelten lassen, doch scheint er uns, was den sachlichen Inhalt betrifft, in seiner an sich berechtigten Ablehnung des Biographismus ins entgegengesetzte Extrem zu verfallen und offensichtlich auf bestimmte Erlebnisse bezogene Worte mit einiger Gewalttätigkeit ins Unbestimmte umzudeuten. Das wird besonders deutlich, wenn St. versucht, *sie fehlte ja* in v. 5 als Konjunktiv zu verstehen: der Dichter träumte sich mit ihr vereint, er erwacht und fühlt, daß ihm nun alles, was der Tag bringen mag, nichts bedeutet, da sie ihm ja fehlen würde, deren Dasein früher seiner Arbeit den Sinn gab. Man sollte doch nicht mit dem Biographismus den guten philologischen Grundsatz über Bord werfen, daß man zur Erklärung eines Textes weithergeholte Gesichtspunkte erst dann heranziehen dürfe, wenn die naheliegenden versagt haben. Wir vermögen schlechterdings keinen stichhaltigen Grund zu erkennen, der zu der Annahme zwänge, daß *fehlte* Konjunktiv sei. Der Hinweis auf *Faust* v. 10063 ist verfehlt. Dort bewegt sich die ganze Reihe durchweg im Indikativ des Präsens, so daß *überglänzte*, hervorgehoben noch durch das hypothetische Partizip *festgehalten*, deutlich genug als Konjunktiv erkennbar wird. Auch weiß jeder Leser, daß Faust das *jugenderste, höchste Gut* eben nicht festgehalten hat. In dem Gedicht *Der Bräutigam* jedoch sprechen die drei ersten Strophen mit Ausnahme des als Ausruf gegebenen v. 4 durchweg im Indikativ des Imperfekts, so daß es eine seltsame Zumutung an den Hörer bedeutet, wenn er das einzige *fehlte* als Konjunktiv verstehen soll.

St. kam zu seiner Konjektur offenbar dadurch, daß Goethe in v. 4 ursprünglich schrieb: *Nun fehlt sie mir, was er auch bringen mag*. Daß die Geliebte gegenwärtig fehlt, während sie in der *Glut der heißen Stunde* noch um ihn war, diese Aussage will St. nun für das endgültige *Sie fehlte ja* in v. 5 gegen den Augenschein festhalten. Aber erstens ist ja das in v. 3 Ausgesprochene doch auch gleichzeitig mit dem in v. 4 Gesagten und wird trotzdem im Indikativ des Imperfekts gegeben, und zweitens müssen wir zurückfragen: wenn Goethe wirklich sagen wollte, jetzt fehlt sie mir, während sie früher meinem Streben den Sinn gab, warum hat er nicht das in v. 4 Eliminierte in v. 5 hingeschrieben, etwa in der Form *Sie fehlt ja nun*, was metrisch passend und verständlich gewesen wäre, statt einen Konjunktiv hinzusetzen, den kein unbefangener Leser als solchen erkennen kann, zumal er auch grammatisch in der Luft hinge, da nichts Hypothetisches vorausgeht. Widerlegt die Variante nicht vielmehr St.s Konjektur? Sollte der Erwachende ursprünglich ausrufen: *Nun fehlt sie mir*, so zeigt dies ja gerade, daß die Aussage affirmativ und nicht hypothetisch gemeint war. Von einem Gegensatz: jetzt fehlt sie mir, während sie früher ... steht aber nichts da und hat auch nichts dagestanden, weil v. 5 erst geschrieben sein kann, nachdem die Variante in v. 4 bereits verworfen war.

Bleiben wir doch beim einfachen Sachverhalt. Str. 1—3 sprechen mit Ausnahme des als Ausruf in der Gegenwart gegebenen v. 4 in der Vergangenheit. Also haben wir zunächst anzunehmen, daß sie auch v o n der Vergangenheit reden. Wie wir gesehen haben, geben sie, so aufgefaßt, einen guten, stimmigen Sinn. Die letzte Strophe hingegen spricht in der Gegenwart und also doch wohl auch v o n der Gegenwart; auch

bruar 1818 zu *Um Mitternacht*, und die Gedichte sprächen jeweils den Gehalt und die Stimmung[60] der Briefäußerungen in hoher Verklärung aus.

dies ist vollkommen verständlich. Der Dichter spricht von einer Frau, die ihm der Inbegriff edler Weiblichkeit gewesen sein muß, *Sie* schlechthin. In seinen Träumen und im abendlichen Beisammensein war er mit ihr vereint, aber von ihr getrennt in der Glut der arbeitsreichen Tage, die er im Gedanken an sie ertrug. Nun führt ihn der Sternenglanz im Traum zu ihrer Ruhestätte, und er wünscht, einst am gleichen Ort mit ihr auszuruhen. Kann man so bestimmte Aussagen von einer unwirklichen, nur erträumten Frau machen? Und wenn man es nicht kann, gab es außer Charlotte in Goethes Leben eine Frau, auf die das a l l e s zuträfe?
Drei wichtige Kriterien der Richtigkeit dürfen wir sonach wohl für unsere Interpretation in Anspruch nehmen: sie kann alles Sachliche in dem Gedicht erklären, sie kann es aus einheitlichem Sinnzusammenhang erklären, und sie kann alles mit einfachen, naheliegenden Mitteln erklären, ohne künstlicher Hypothesen zu bedürfen. Darüber hinaus dürfen wir aber wohl auch an das Gefühl appellieren, daß dies Gedicht keineswegs träumerisch, sondern eines der existentiellsten unter den Goetheschen ist. Es zieht das Fazit seiner größten menschlichen Katastrophe und — wir glauben es — ihrer Aufhebung.

[60] Wenn sich die Wendung *Freud und Leid* in der zuerst zitierten Stelle aus dem Brief an Boisserée auf bestimmte Vorkommnisse bezieht, so kommen als freudige Ereignisse zunächst, aus den letzten Tagen des Vorjahrs herüberwirkend, die Verlobung der Prinzessin Marie mit Prinz Karl von Preußen und W. v. Humboldts Besuch in Frage. Die Schicksale des großherzoglichen Hauses empfand Goethe wie solche der eigenen Familie. Humboldts Besuch muß ihn tief beglückt haben, da er ihn der Fortdauer geistiger und menschlicher Gemeinschaft mit einem alten, auch Schiller eng verbundenen Freund vergewisserte. Dazu kommen der durch Gespräche mit ihm geförderte Entschluß zur Herausgabe der *Helena*, der Abschluß der Bearbeitung des Briefwechsels mit Schiller und das vom Großherzog geförderte Projekt einer gemeinsamen Grabstätte für die beiden Dichter. Aus Goethes Briefen spricht in diesen Wochen das freudige Gefühl, sein Haus bestellt zu haben, besonders aus dem Brief an Ernst Schiller vom 26. Jan. 1827 (Weim. Ausg., IV. Abt., Bd. 42, 23): *Und so schließe ich also wirklich mit dem Abschluß! Möge alles den Mit- und Nachlebenden zum Besten und zur Erbauung gereichen!* — An schmerzlichen Ereignissen wüßten wir außer Charlottes stillem Tod nichts anzuführen.
In der angeführten Briefstelle verweist *doch überwiegt jenes* wohl auf *Freud*, trotz des sächlichen Geschlechts. Im Konzept stand *jene*. Goethe hat *Freud* in der Formel *Freud und Leid* wohl als sächlich empfunden und in *jenes* abgeändert. Auch hat er statt ursprünglichem *dankbar erkennen* verstärkend *anerkennen* gesetzt. Im folgenden Satz stand ursprünglich nur *Bilance;* da aber *doch überwiegt jenes* ja schon eine Bilanz für den Jahresanfang enthält, hat Goethe hier *Schluß-Bilance* eingesetzt. In ihr soll die *Affirmation* ihr Übergewicht *behalten*.
Dennoch wird man das *irdisch genug* nicht überhören und angesichts der immer zunehmenden Neigung Goethes, zumal in Briefen und Gesprächen das *Heitere* hervorzukehren, aus der ganzen Stelle, die seltsam unverbunden zwischen sachlichen Bemerkungen über das Helenamanuskript und solchen über ein zugesandtes Bild steht, den Nachklang einer ins Positive gewendeten Erschütterung heraushören, eben die Stimmung, die sich in der *Schlußbilanz* des Gedichts *Der Bräutigam* ausspricht. Vielleicht aber meint Goethe mit *Freud und Leid* überhaupt keine bestimmten Ereignisse, sondern vielmehr den Widerstreit seiner eigenen Gefühle angesichts des Todes der alten Freundin, des einzigen der genannten Ereignisse, das nicht schon aus dem Vorjahr herüberwirkt, sondern wirklich den Jahresanfang als *irdisch genug* bezeichnet. Daß dabei die *Affirmation* das Übergewicht behielt, haben wir an dem Gedicht gesehen. Der folgende Satz würde dann den Wunsch ausdrücken, die Bejahung des dennoch guten Lebens auch in der *Schluß-Bilance* aufrechterhalten zu können.

Noch einmal sehen wir Goethe, wenige Monate später, seine wahren Gefühle für die verstorbene Freundin auch Nahestehenden gegenüber in Brief und Gespräch maskieren, während er zugleich in Versen, die den Ton des Herzens verraten, ein letztes Mal vermächtnishaft in ihrem Sinne spricht. Im Laufe der Jahre hatte er im Weimarer Theater eine ganze Reihe von Aufführungen seiner *Iphigenie* besucht. Noch am 4. März 1826 wohnte er einer Aufführung bei und schrieb anschließend der Jagemann anerkennende Worte über ihre Darstellung der Hauptrolle.[61] Im März 1827 kam, von Zelter warm empfohlen, der Berliner Schauspieler Georg Wilhelm Krüger zu einem Gastspiel nach Weimar. Ende des Monats trat er als Orest in der *Iphigenie* auf. Da vorher schon Goethes *Kinder* und seine Freunde Krügers Darstellung des Mortimer höchlich gerühmt hatten, war also wohl mit einer guten Aufführung zu rechnen. Goethe aber schrieb an Zelter: *Mittwoch, spielt er* (Krüger) *den Orest in meiner ‚Iphigenie', aber es ist mir unmöglich hinein zu gehen, wie er wohl wünschte. Was soll mir die Erinnerung der Tage, wo ich das alles fühlte, dachte und schrieb.*[62] Der unwirsche Ton ist auch schon Maske, aber er vermag nicht, den wahren Grund seines Verzichts auf den Theaterbesuch zu verbergen. Die Erinnerung jener Tage und der sie beherrschenden Gestalt, die Iphigenie heraufbeschwören mußte, hätte ihn jetzt zu tief erschüttert. Deshalb ist es ihm unmöglich *hineinzugehen.* Wäre ihm die Erinnerung gleichgültig gewesen, warum hätte er nicht, wie so viele frühere, auch diese Aufführung besuchen sollen, zumal sein Fernbleiben gewiß nicht nur Krüger, sondern auch Zelter schmerzlich war.

Am Tage nach der Aufführung erstattete Eckermann Bericht. Vorweg setzte ihm Goethe die Schwierigkeiten einer guten Darstellung des Stückes auseinander und behauptete, er habe gestern das Theater nur deshalb gemieden, weil es ihm noch nie habe gelingen wollen, eine vollendete Aufführung der *Iphigenie* zu erleben, und es ihm *entsetzlich* sei, seine Gestalten mangelhaft verkörpert zu sehen. Durch diese — wie wir aus dem Zelterbrief entnehmen können — unzutreffende Behauptung und durch allerlei Einwürfe stachelte er Eckermann zu einem immer feurigeren Loblied auf Krügers Spiel an, und man fühlt aus Eckermanns Bericht — *erwiderte Goethe lachend*[63] — das versteckte Vergnügen heraus, das Goethe an der übereifrigen Verteidigung des ihm von seinen *Kindern* und Freunden bereits mehrfach als vortrefflich gepriesenen Schauspielers empfand. Er schloß

[61] wie [25] Drama III, 241.
[62] wie [61] S 244.
[63] wie [61] S 247.

das Gespräch mit den Worten: *Nun, nun! — Es ist mir lieb, daß es mit Krügern so gut abgelaufen. Zelter hatte ihn mir empfohlen, und es wäre mir fatal gewesen, wenn es mit ihm nicht so gut gegangen wäre, wie es ist. Ich werde ihm auch meinerseits einen kleinen Spaß machen und ihm ein hübsch eingebundenes Exemplar der ‚Iphigenie' zum Andenken verehren mit einigen eingeschriebenen Versen in Bezug auf sein Spiel.*

Der Achtzeiler, mit dem Goethe Krüger *einen kleinen Spaß machen* wollte, ist vom Vortag dieses Gesprächs — 31. März 1827 — datiert und endet mit den berühmt gewordenen Versen:

So im Handeln, so im Sprechen
Liebevoll verkünd' es weit:
Alle menschliche Gebrechen
Sühnet reine Menschlichkeit.[64]

[64] Jub.-Ausg. 3, 161.

Zur Mignon-Ballade.

Von

Oskar Seidlin (Columbus, Ohio).

Dem Freunde Ernst Feise in großer Dankbarkeit zu seinem 65. Geburtstag.

Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn,
Im dunkeln Laub die Gold-Orangen glühn,
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht,
Kennst du es wohl? Dahin! Dahin
Möcht ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn.

Kennst du das Haus? Auf Säulen ruht sein Dach,
Es glänzt der Saal, es schimmert das Gemach,
Und Marmorbilder stehn und sehn mich an:
Was hat man dir, du armes Kind, getan?
Kennst du es wohl? Dahin! Dahin
Möcht ich mit dir, o mein Beschützer, ziehn.

Kennst du den Berg und seinen Wolkensteg?
Das Maultier sucht im Nebel seinen Weg,
In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut,
Es stürzt der Fels und über ihn die Flut;
Kennst du ihn wohl? Dahin! Dahin
Geht unser Weg! o Vater, laß uns ziehn!

So sehr erstarrt in nie bezweifelter Vertrautheit, so sehr befestigt als unerschütterter Besitz, scheint die Mignon-Ballade das Paradox zu erhärten, daß gerade das selbstverständlich Gegebene, das unerworben Ererbte nie echtes Eigentum werden kann. Das Gedicht, das in der Modulation der westeuropäischen Sprachen fast zu einem literarischen Gassenhauer zersungen wurde, hat gerade unter dem Mantel höchster Volkstümlichkeit sein eigenes Geheimnis bewahren können, und je eifriger es von Mund zu Mund gewandert ist, um so geschickter hat es sich einer verstehenden Befragung entzogen.

Als das hohe Lied der Italiensehnsucht hat die Ballade ganze Generationen verzaubert, und wenn die Goethe-Forschung jener Eroberungskraft, die dem Gedichte innewohnt, etwas beizufügen hatte, dann nichts als die nüchterne Frage, ob sich im Gesang der Mignon nur ihr eigenes Verlangen nach dem Süden ausströme oder nicht auch des Dichters Drang nach dem geheimnisvoll lockenden Land.[1] So entscheidend und ausschließlich wurde der Ruf „Nach Italien!" aus der Ballade herausgehört, daß Eugen Wolff in kühner Spekulation vor Auffindung des Urmeisters die Hypothese aufstellte, es müsse auf die „theatralische Sendung" eine „italienische Sendung" folgen, in der die Sehnsucht nach dem Süden ihre Erfüllung findet, und über der glücklichen Liebesvereinigung von Wilhelm und Mignon der Vorhang rauschend sich senkt.[2]

Italiensehnsucht? — gewiß; und es bedürfte kaum Goethes gelegentlichen Hinweises in der Italienischen Reise,[3] um uns für das Land der Zitronenblüten und Orangenbäume den passenden Namen in den Mund zu legen. Freilich, so bestimmt wie in der Italienischen Reise klingt die Aussage, die in dem Gespräch zwischen Wilhelm und Mignon auf den Gesang folgt, keineswegs. „Nachdem sie das Lied zum zweitenmal geendigt hatte, hielt sie einen Augenblick inne, sah Wilhelmen scharf an und fragte: Kennst du das Land? — Es muß wohl Italien gemeint sein, versetzte Wilhelm; woher hast du das Liedchen? — Italien! sagte Mignon bedeutend: gehst du nach Italien, so nimm mich mit, es friert mich hier." Ein seltsames Stück Rede und Widerrede, Fragen, auf die keine Antworten erfolgen, die gleichsam in der Luft hängen bleiben, und Mignons Ausruf „Italien!" weniger eine Bestätigung als ein träumerisches Nachsinnen, kein

[1] Seit den Tagen Heinrich Düntzers *(Goethes lyrische Gedichte*, Leipzig 1876, III, 284) bis in die jüngste Vergangenheit hinein (Max Müller, *Goethes Gedichte*, Iserlohn 1946, 84) ist diese Frage immer wieder gestellt worden, sei es nun, daß sie negativ beantwortet werde wie von Düntzer, Hans Berendt *(Goethes Wilhelm Meister*, Dortmund 1911, 76 f.) und Dorothea Flashar *(Bedeutung, Entwicklung und literarische Nachwirkung von Goethes Mignongestalt*, Berlin 1929, 20), oder daß man aus dem Lied, sicher zu Unrecht, auf Goethes eigene Italiensehnsucht schließt, wie das etwa noch Müller tut.

[2] Eugen Wolff, *Mignon*, München 1909, 135—39.

[3] Im „Bericht" vom Oktober 1787: „Freilich in dem geistreichen und kunstliebenden Kreise unserer Herzogin Amalia war es herkömmlich, daß Italien jederzeit als das neue Jerusalem wahrer Gebildeter betrachtet wurde und ein lebhaftes Streben dahin, wie es nur Mignon ausdrücken konnte, sich immer in Herz und Sinn erhielt." Dabei ist freilich nicht zu vergessen, daß die Redaktion der Italienischen Reise viele Jahre später erst erfolgte, fast 35 Jahre nach der Entstehung des Mignon-Liedes, und daß wir jene nachträgliche Projektion keineswegs als zweifelsfreien Schlüssel zur Interpretation der Ballade hinnehmen dürfen.

„ja", sondern ein „vielleicht", ein vager Versuch, in sich selbst auszutasten, ob dieses Wort, das sie Wilhelm nachspricht, wirklich eine Antwort ist auf ihre Sehnsucht, aus der das Lied geboren wurde.[4] Es mag darum geboten sein, die Ballade einmal vorurteilslos so zu lesen, wie der Dichter sie uns vorlegt, sie in dem Rahmen zu betrachten, in dem sie lebt, kurz: sich trotz Eugen Wolffs mißgelaunter Warnung ganz als „ästhetischer Erläuterer" zu verhalten, der „Gedichte nur aus sich selbst erklären möchte und jede Bezugnahme auf den Dichter ablehnt."[5]

Wohlvermerkt worden ist die ungewöhnliche Stellung des Gedichts innerhalb des Romans, nur daß die Frage nach der Bedeutung dieser Stellung sorgfältig vermieden wurde. Es ist das einzige der vielen Lieder im Wilhelm Meister, das abgelöst und übergangslos im Text steht, nicht eingebettet in die Erzählung, nicht herauswachsend aus einer konkreten Situation. Es ist, in den Lehrjahren jedenfalls, nicht nur Mignons erstes lyrisches Bekenntnis, sondern im wörtlichsten Sinne in einer Weise heraus-

[4] Aufschlußreich will mir scheinen, daß sich sowohl in Herders wie in Fräulein von Göchhausens Abschrift des Gedichtes statt „Land" das Wort „Ort" findet. Wie Berendt (a. a. O. 71) an einen Schreibfehler Herders glauben kann, ist mir unverständlich, zumal doch auch bei Fräulein von Göchhausen diese Fassung auftaucht. Da die Abschriften nicht voneinander abhängig sind, muß doch fraglos „Ort" in der Vorlage gestanden haben, und es besteht die Wahrscheinlichkeit, daß Goethe in der ursprünglichen Fassung „Ort" geschrieben hatte, daß also die Vorstellung eines „Landes", Italiens, nicht zu nehmen wäre als Erregungspunkt, an dem Mignons Lied sich entzündet.

[5] „Goethes Gedichte in künstlerischer und wissenschaftlicher Erläuterung", *Goethe-Jahrbuch* XXX (1909), 105.— Diese Haltung, in meinen Augen überhaupt die einzig zulässige für einen „Erläuterer", mag im Falle Mignons besonders angezeigt sein; denn was die Goethe-Forschung an Mignon „in Bezugnahme auf den Dichter" gesündigt hat, läßt sich nur apostrophieren mit den Worten: „Was hat man dir, du armes Kind getan?" In kaum einem anderen Fall ist die Jagd nach dem „Modell" so zu einer Parforce-Hatz ausgeartet wie bei dem armen Kind. Die Zahl ist hier wirklich Legion. Richard Rosenbaum („Mignon", *Preußische Jahrbücher*, Febr. 1897) rät auf die Seiltänzerin Petronella, Richard M. Meyer (*Goethe*, Berlin 1898. 82) auf Maximiliane von Brentano, A. Matthes *(Mignon, Goethes Herz*, Leipzig 1900) auf Katharina Zimmermann, Eugen Wolff *(a. a. O.)* auf die Sängerin Elisabeth Schmeling-Mara, Fritz Lachmann („Goethes Mignon", *Germ.-Rom. Monatsschrift* XV, 99 f.) auf Fritz von Stein, Walter Wagner („Goethes Mignon", *ebda.* XXI, 402 f.) auf die Schwester Cornelia; Hermann Grimm *(Fragmente* I, Berlin 1900) entdeckt literarische Reminiszenzen an Cervantes' La Gitanella, Berendt *(a. a. O.*, 86) und Flashar *(a. a. O.*, 13) weisen auf Wielands Don Silvio hin, ja selbst der Versuch, Mignon aus dem harfespielenden Mainzer Knaben, den Goethe in Dichtung und Wahrheit (III, 12) erwähnt, herzuleiten, fehlt nicht (E. Pilch, *Goethe Jahrbuch* XXVIII, 226 f.). Dies nur eine kleine Auswahl. Die unmöglichsten Hypothesen sind versucht worden, um jene kunstfremde „Bezugnahme auf den Dichter" herzustellen. Nur Gundolf hat die echte Frage des „Erläuterers" gestellt *(Goethe*, Berlin 1920, 335 ff.): nicht welche Seiltänzerin oder Sängerin Modell gestanden hat, sondern was Mignon bedeutet. Er als einziger hat Goethes Wort ernst genommen, seine Mignon sei „ganz empfunden und erfunden" (Adele Schopenhauer, *Tagebücher*, Leipzig 1909, II, 120).

gehoben, die es vor allen anderen Meister-Liedern auszeichnet. Es wird nicht mehr der Versuch gemacht, das Lyrische gleichsam natürlich an die Prosa zu knüpfen — was hier geschieht, ist der Einbruch einer wesensmäßig fremden Welt in das realistische Gefüge des Berichts. Die Erzählung zerreißt an dieser Stelle, die irdisch-bürgerliche Wirklichkeitsebene, in deren klaren Dimensionen der Roman sich bewegte, versinkt. Ein Vakuum ist entstanden, und von irgendwoher, von einer Stelle jenseits des erzählerischen Koordinatensystems, dringt Mignons Lied.[6] Mignons Lied? Der Zusammenhang (oder die Zusammenhanglosigkeit), in den das Gedicht eingelassen ist, erweist sich als so vage, so wechselnd in den Ansichten, die er dem Beschauer zukehrt, daß wir eine Weile lang gar nicht wissen, wer hier singt, und wenn wir es endlich erfahren, kaum mehr wissen, was hier gesungen wird. Wir lesen ohne jede Einführung die Ballade, und wenn wir dann in der folgenden Prosa Aufklärung und Anknüpfung suchen, findet sich zuerst einmal der Bericht, daß Mignon frühzeitig mit Melina in die Stadt gegangen sei. Verharren wir also in der Zeitkontinuität, dann kann sie das Gedicht, das wir gerade gelesen, gar nicht gesungen haben. Aber das Entscheidende ist eben, daß die Zeitkontinuität, das unabdingliche Medium jeder Erzählung, an dieser Stelle zerbrochen ist. Denn „nach Verlauf einiger Stunden" läßt sich Harfenmusik vernehmen: also der Harfner steht vor der Tür. Nein, nicht Harfenmusik, sondern die Töne einer Zither, Mignons Stimme, die ein Lied singt. Also doch wohl das obige Lied — der Anschluß an die Ballade wäre denn endlich gefunden? Nein, keineswegs: Wilhelm ruft das Kind herein, und jetzt erst singt es das Lied, „das wir oben aufgezeichnet haben". Walzel hat durchaus recht: so erzählt kein Mensch. Eine solche epische Ungeschicklichkeit, ein solches Durcheinander der Zeitfolge, ist nur verständlich, wenn hinter diesem „Wahnsinn"

[6] In seiner Besprechung von Donners „Der Einfluß Wilhelm Meisters auf den Roman der Romantiker" *(Anzeiger für deutsches Altertum und deutsche Literatur XXII,* 1896, 225 f.) charakterisiert Oskar Walzel die Situation folgendermaßen: „Nur einmal weicht Goethe von dieser realistischen Einfassung seiner Liederperlen ab: Mignons Sang „Kennst du das Land" ist ohne Einführung an den Anfang des dritten Buches gestellt... Nur an dieser Stelle verläßt Goethe den Ton eines objektiven, ruhigen und unbeteiligten Erzählers und offenbart sich als Künstler, der ein Lied zum Stimmungsakkord einer Unterabteilung seines Romans macht. So erzählt kein Mensch. Der Künstler drängt den Erzähler in den Hintergrund." Die Beobachtung ist richtig, wenn mir auch Walzels ganze Folgerung nur komisch erscheint. Die Antithese Künstler — Erzähler ist ja doch ein reines Unding, und daß ein Stimmungsakkord angeschlagen wird, läßt sich mit Hinblick auf das dritte Buch kaum behaupten.

Methode liegt.[7] Es ist mit der Ballade und durch sie eine Macht in das Alltägliche eingebrochen, die sich beharrlich jeder Einordnung in eine vernünftige Welt widersetzt, eine Macht, die die Zeit, eine Kategorie unseres Denkens und unserer Existenz, aus den Angeln hebt. Das Gedicht, das durch seine feierliche Frage nach einem unbekannten und ungenannten Ort aus der in der Erzählung gesetzten Raumdimension herausführt, führt durch seine seltsame Stellung im Erzählungsgewebe ebenso entschieden aus der Zeitdimension heraus. Das Außerweltliche bricht ein, ein Geheimnisvolles und Dämonisches; und in dieses Außerweltliche, in dieses Geheimnisvolle und Dämonische wird die Ballade der „Italiensehnsucht" denn auch münden.

Freilich: der Versuch wird gemacht, dieses Urfremde in den realistischen Handlungsverlauf zu pressen. Aber gerade daß der Versuch so umständlich und ausführlich ist, sollte uns zu denken geben. Nirgends sonst im Wilhelm Meister geschieht es, daß ein Lied nachträglich einen so breiten Kommentar, eine so minutiöse Beschreibung erhält, wie es bei der Mignon-Ballade der Fall ist. Sonst hören wir nur, daß Mignon „mit dem herzlichsten Ausdruck", „mit großem Ausdruck", „mit unglaublicher Anmut" singt. Hier nun werden mit fast pedantischer Genauigkeit Vortragsweise, Modulation und Stimmlage analysiert. Der Abgrund, der sich aufgetan hat, wird nachträglich mit Mühe verkittet, das Jenseitige wird mit Gewalt auf die Realitätsebene gezwungen. Freilich schlägt sich der Versuch selbst tot; denn in einem ironischen Umschlag vollzieht sich das fast Gespenstische, daß der Kommentar, der uns das Gedicht doch naherücken soll, die Verwirrung nur noch steigert. Die „Ungeschicklichkeit" des Dichters grenzt jetzt ans Phantastische, und wüßten wir nicht, was es mit dieser Ungeschicklichkeit auf sich hat, wir müßten vermuten, daß Goethe, als er die ausführliche Beschreibung der Ballade aufzeichnete, den Text, den er beschreiben wollte, in großen Stücken vergessen hat.[8] Es wird uns nämlich versichert, daß Mignon „ihr ‚laß uns ziehn'..... bei jeder Wiederholung" eindringlich zu modifizieren wußte, wobei wir denn den Autor doch wohl daran erinnern

[7] Hier wie im folgenden gehe ich natürlich von der Fassung der Lehrjahre aus. In der Theatralischen Sendung sind die „Ungeschicklichkeiten" viel weniger zahlreich und in die Augen springend, was doch wohl meine Behauptung erhärtet, daß in diesem „Wahnsinn" Methode liege. Denn es wäre ja kaum einzusehen, warum eine revidierte und neugeschriebene Version mehr Unstimmigkeiten enthalten sollte als die ursprüngliche Niederschrift, es sei denn, daß alte und neue Konzeptionen sich störend in den Weg gerieten, was freilich bei der Mignon-Ballade und der darauf folgenden Erläuterung durchaus nicht der Fall ist.

[8] Düntzer, *a. a. O.*, 285, glaubt das auch ganz ernsthaft.

müßten, daß die Wendung „laß uns ziehn" gar nicht wiederholt wird, sondern nur in der dritten Strophe erscheint. „Bei der dritten Zeile", so hören wir, „ward der Gesang dumpfer und düsterer." Warum nur? Kaum „Und Marmorbilder stehn und sehn mich an", noch gar „Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht" lassen die Verdumpfung und Verdüsterung gerechtfertigt erscheinen. Sollte der Dichter den Text seines Gedichtes mit Ausnahme der dritten Strophe vergessen haben? Oder erweisen diese „Fehler" nicht gerade, daß hier versucht wird, durch prosaische Auflösung ein Gedicht auf die Realitätsebene zu zwingen — mit dem ironischen Resultat, daß sich das Gedicht dieser Auflösung beharrlich widersetzt.

Und um allen Seltsamkeiten die Krone aufzusetzen: das Lied, das wir gelesen haben, das so ausführlich im Folgenden analysiert wird, ist ja gar nicht das Lied, das Mignon singt. Es ist nichts anderes, so wird uns berichtet, als eine Übersetzung ins Deutsche, die „die Originalität der Wendungen .. nur von ferne nachahmen" konnte. Gewiß, es ist uns nicht neu, daß Mignon ein Gemisch aus Italienisch, Französisch und Deutsch spricht, aber in keinem anderen Fall wird uns so „pedantisch" versichert, daß ein Lied, das wir gerade gelesen, eine Übersetzung aus einer fremden Sprache ist. Und aus welcher Sprache? Die Antwort ist erstaunlich: aus gar keiner Sprache. Italienisch kann es wohl nicht sein, denn sonst wäre das später erfolgende Frage- und Antwortspiel um das „Land" überflüssig, und das Gedicht wäre dann allerdings auf Italien festgelegt, was der Dichter eben wohlweislich vermieden hat. Das Lied, das Mignon singt, hat überhaupt keinen Sprachleib, es ist unzusammenhängend und gebrochen und wird erst durch Wilhelms Übertragung (im doppelten Sinne) „übereinstimmend" und „verbunden". In irdischer Fixierung vorstellbar ist ein solches Gedicht freilich überhaupt nicht, es ist ein Un-Ding, ein ungreifbares Etwas, von dem das konkrete Phänomen nur ein ferner Abglanz ist. Wenn das Lied, das Mignon eigentlich gesungen hat, überhaupt existiert, dann nur als eine platonische Idee, eine essentia ohne Substanz, als ein Gedicht jenseits aller Sprache. Es ist aufschlußreich genug, daß dem Hörer die Worte nicht alle verständlich sind, daß das wirklich Entscheidende die Melodie ist, deren „Reiz.... mit nichts verglichen" werden kann. Was also hier plötzlich geisterhaft erscheint, ist nicht die Vision Italien, sondern die Vision ganz anderer Bereiche, gefährlich musikalischer Bereiche, in denen es den logos, das Wort, nicht gibt, ein dämonisch Geheimnisvolles ohne „Übereinstimmung" und „Verbundenheit", ein chaotisches Ur, das in die säuberlich gebaute Prosa einer raum- und zeitbestimmten Welt eine bedrohliche Lücke reißt.

Aber lesen wir das Gedicht selbst, wie Wilhelm Meister es „übersetzt" hat, einmal vorurteilslos und fragen wir uns, wie es denn mit der „Italiensehnsucht" bestellt ist. Ganz offenkundig muß es sich um drei progressive Stufen handeln, in denen Mignons Sehnsucht sich bewegt und aufsteigt. „Dahin, dahin", Sehnsucht nach einem Dort, ist direktionsbestimmt, ist ein Drängen zu etwas, das, wenn es sich in aufeinanderfolgenden Bildern ausspricht, vom Hörer nur als Kontinuität und Progression empfunden werden kann. Ein Stehenbleiben oder gar eine Umkehr würde das „dahin" aufheben, die Sehnsucht würde dann hinter ein schon einmal gesetztes Ziel zurückfallen. Daß das Gedicht also episch oder dramatisch vorwärtstreibende Elemente haben muß, wird jedem unbefangenen Hörer selbstverständlich sein. Um dies ganz deutlich zu machen, hat Goethe denn auch dieses Gedicht bei der Neuausgabe seiner Werke (1815) unter die Gattung „Balladen" eingeordnet; nicht genug damit, er hat dem Mignonlied die Ehre erwiesen, die Gesamtgruppe „Balladen" einzuleiten. Wäre ihm das Balladeske, das episch-dramatische Fortschreiten im Ablauf des Gedichts nicht so entscheidend gewesen, dann ließe sich ja gar nicht einsehen, warum in der Neuausgabe seiner Werke das Lied nicht da steht, wo es eigentlich hingehört, nämlich in die Gruppe „Aus Wilhelm Meister", der in derselben Ausgabe ja ein eigener Platz eingeräumt wird.[9] Wir müssen also schon, so wie das Gedicht es will, fortschreiten vom Land — zum Haus — zum Berg.

Kein einziger Kommentator der Ballade hat sich jedoch bereit gefunden, das „Gedicht so aus sich selbst zu erklären". Die dritte Strophe, die sich in die vorgefaßte Vorstellung der „Italiensehnsucht" um nichts in der Welt pressen läßt, mußte durch einen Trick aus der Ballade herausgezaubert werden. Es wird uns allgemein versichert, daß in der Vision der letzten Strophe, die mit keiner Gewalt „italienisiert" werden kann, Mignons Erinnerung an den Alpenübergang spukt, an ihre Abenteuer zwischen Felsen,

[9] Es scheint mir unvertretbar, daß der Herausgeber der Jubiläums-Ausgabe die Goethesche Anordnung wieder umwirft und das Gedicht in die Gruppe „Aus Wilhelm Meister" verweist. Wenn er erklärt, das Mignonlied sei eben gar keine Ballade (I, 337), so steht sein Wort gegen das Wort des Dichters, in welchem Falle ich mich entscheiden würde, dem Wort des Dichters zu folgen, es sei denn, wir wären bereit, einen neuen Fall von „Hier irrt Goethe" zuzulassen.

Höhenweg und Gebirgsbach.[10] Dabei ergibt sich dann das unmögliche Resultat: nachdem Strophe eins und zwei bereits das Ziel der Sehnsucht gemalt haben, wird uns nun in der letzten Strophe ein Stück Wegstrecke, das zu diesem Ziel führt, beschrieben; das heißt also, die Reise nach Italien wird im Gedicht rückläufig, die Italiensehnsucht wird vom Krebsgang befallen. Nein, wenn die Ballade Ausdruck der Italiensehnsucht ist, dann paßt die dritte Strophe einfach nicht in das Gedicht, denn sie kündet weder von Italien noch von Sehnsucht, und das „dahin, dahin" wird sinnlos, wenn man die Bergvision als beängstigende Erinnerung an eine ehemals zurückgelegte Reise auffaßt. Die dritte Strophe muß dann also aus dem Lied herausinterpretiert werden, und das haben die Interpreten durch Abschiebung aufs Psychologische und äußerlich Biographische gründlich besorgt.

Ein solches Verfahren wäre unter allen Umständen unerlaubt, doppelt unerlaubt, so scheint mir, bei dem vorliegenden Gedicht. Denn auf die rätselhafte Bedeutsamkeit der letzten Strophe hat der Dichter in der Beschreibung der Ballade geheimnisvoll hingewiesen. Es ist ja doch nicht ohne tieferen Sinn, daß all die „Ungeschicklichkeiten" und Fehler immer wieder auf die dritte Strophe hinweisen. Die Wendung „laß uns ziehn", die entgegen des Dichters Behauptung nicht wiederholt wird, deutet auf die letzte Strophe; die Verdüsterung und Verdumpfung in der dritten Zeile, die auf die erste Strophe so gar nicht, auf die zweite kaum passen wollen, finden in der letzten volle Rechtfertigung. Und die Tatsache allein, daß der Refrain in der letzten Strophe variiert wird, gibt ihr ein Gewicht, das mit bloßen Ausflüchten nicht einfach aufgehoben werden kann.

Die dritte Strophe also gilt es zu retten, wenn das Gedicht aus sich selbst überhaupt verstanden werden kann. Aber wie läßt sie sich retten? Doch nur dann, wenn die Abstempelung „Italiensehnsucht" gründlich aufgegeben wird. Eine Sehnsuchtsvision? — gewiß; aber eine Sehnsuchtsvision ganz

[10] Damit nicht genug, wird, um die leidige „Bezugnahme auf den Dichter" herzustellen, dann weitergefolgert, es handele sich überhaupt um eine Goethesche Erinnerungsvision, eine Reminiszenz an die Schweizer Reise vom Jahre 1775, an die St. Gotthard-Landschaft, die in Dichtung und Wahrheit (Buch XVIII Ende) unter Heranziehung sehr ähnlicher Bilder beschrieben ist. Dabei ist denn völlig vergessen, daß diese Formulierung in Dichtung und Wahrheit fast fünfzig Jahre nach der Niederschrift der Mignon-Ballade erfolgt, so daß doch zum mindesten die Priorität der Vision befragt werden müßte. Aber die Frage wird nicht gestellt: die seltsame dritte Strophe ist damit „erklärt", herausgebrochen aus dem Gedicht, in dem sie nun einmal steht und abgeschoben auf eine dichtungsfremde Ebene, die äußerlich biographische, die so zur absoluten Voraussetzung eines Gedichtes gemacht wird, das ohne diese Voraussetzung unverständlich und sinnlos bleibt.

bedrohlicher und gefährlicher Art. Die letzte Station, die Mignon lockt und zu der sie Wilhelm zu verlocken sucht, ist nicht ein Land und nicht ein Haus, sondern ein Außerweltliches, ein Unbetretenes, nicht zu Betretendes. So wie durch die Position der Ballade in der Erzählung die weltbeschreibende Prosa zerrissen und vernichtet wird, so ist in der letzten Strophe der Ballade selbst die gestaltete Welt überhaupt zerrissen und vernichtet. Die visionären Bilder scheinen ganz eindeutig: ein Berg und sein Wolkensteg; ob nun ein Steg aus Wolken oder ein Steg in die Wolken, es ist ein Steg, der hinausführt ins Bodenlose, in die Uferlosigkeit des Unendlichen. Der Weg versinkt in der Lichtlosigkeit des Nebels, und was sich nun auftut, ist das mythologische Zwischenreich, bevölkert von Fabeltieren, den Drachen, den Ungetümen der Vorzeit, die, schon durch ihre assoziative Verbindung mit Leviathan, gleichzeitig die Tiere der Endzeit, des Weltuntergangs, sind.[11] Der Weltuntergang bricht an: „Es stürzt der Fels und über ihn die Flut". Was Mignon hier singt, ist der schauerlich schöne Weg ins Nichts, in den Tod, in die tote Ewigkeit, in der es keine Form mehr gibt, in der „Wolken, Nebel und Flut" alles Feste und Sichtbare überschwemmt und ausgelöscht haben.[12] Es scheint mir nicht zufällig, daß innerhalb der vier Zeilen die Raumvorstellung sich durch völligen Umschlag gewissermaßen aufhebt. Offenkundig doch führt der Berg mit seinem Wolkensteg nach oben, aber in der letzten Zeile werden wir mit Gewalt nach unten gerissen („es stürzt der Fels"). In jener Un-Welt fallen Oben und Unten in Eins: „Versinke denn, ich könnt auch sagen: steige, 's ist einerlei". Und schlägt in dieser Un-Welt nicht auch die Zeit in sich zurück? „Der Drachen alte Brut" — Ende und Anfang sind hier metalogisch ineinandergeflossen, sofern man bereit ist, durch die bloße Metapher „alte Brut" die geheimnisvolle Urbedeutung durchzuhören. Und gehen wir zu weit, wenn wir in den

[11] Bild und Vorstellung des Drachen sind stark bestimmt vom Leviathan der Apokalypse und des Buches Hiob. Vgl. *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, II, Berlin 1929, 369.

[12] Schönste Bestätigung meiner Deutung der dritten Strophe findet sich, wenn man dem Ursprung der wilden Alpenlandschaft, die sich hier spiegelt, nachgeht, freilich nicht in der Richtung der fast ein halbes Jahrhundert späteren Aufzeichnung im XVIII. Buch von Dichtung und Wahrheit, sondern in der unter dem direkten Eindruck der St. Gotthard-Landschaft spontan hingekritzelten Stelle des Tagebuches vom Juni 1775. Da heißt es (*Weimar Ausg.*, III. Abtlg., I. 6): „Schnee nackter Fels u. Moos u. Sturmwind u. Wolken das Gerausch des Wasserfalls der Saumrosse Klingeln. Oede wie im Thale des Todes — mit Gebeinen besäet Nebel See." Die von mir hervorgehobene Stelle macht deutlich, was Goethe beim Anblick des St. Gotthard Gebiets visionär erlebte. Und nun, da im Gedicht „das Thal des Todes" beschworen werden muß, stellt sich beim Dichter wieder das konkrete Landschaftsbild ein, unter dessen Zeichen er einst die todesleere Welt erlebte.

Bildern der dritten Strophe, in der Untergangsvision der gestalteten, raum- und zeitbestimmten Welt, die Auflösung ins unweltlich Elementare durchzuspüren meinen? Daß Erde (Berg, Fels), Luft (Wolken, Nebel) und Wasser (Flut) ins Gesichtsfeld treten, ist unbestreitbar. Aber ist denn in „der Drachen alte Brut" nicht auch das noch fehlende Element, das Feuer, mitgegeben? Daß „Brut" die Assoziation von Hitze weckt, ist ja schon sprachlich und biologisch bedingt. Und der Drache ist in der Volksvorstellung das klassische Feuertier.[13] Damit wäre das Bild der Weltvernichtung, der Auflösung in die Urelemente, wirklich vollkommen. Dieser „Ort", für den Mignons letztes „dahin, dahin" erklingt, ist ein Ort außerhalb allen Raumes. Er kann darum auch im Gedicht nicht als fester Zielpunkt erscheinen. Und hier haben wir, so glaube ich, die Erklärung dafür, daß der Refrain in der dritten Strophe in einer Variante erscheinen muß. DerAusklang der ersten beiden Strophen, „dahin, dahin möcht ich mit dir .... ziehn", visiert auf einen festen Punkt im Raum. In der dritten Strophe, wo nichts Festes mehr visiert werden kann, muß der Refrain schwebend werden, auf ein ganz Unbestimmtes deuten, weit offen bleiben, so daß das Gefühl der Je-Erreichbarkeit ausgeschaltet wird. Und durch die geringe Variante hat Goethe jenes vage Fingerzeigen in ein Unendliches erreicht: „o Vater, laß uns ziehn". Ein Wohin im Sinne deutlicher Raumfixierung gibt es nicht mehr.

Wenn nun die dritte Strophe, die durch psychologische und biographische Ablenkungen aus dem Gedicht gebrochen wurde, dem Lied wiedergeschenkt ist, kann die kontinuierliche Linie der Ballade sich wieder bewähren, und auf die ersten beiden Strophen wird neues Licht fallen. Halten wir die dritte Strophe mit ihrer Vision der Ver-Nichtung alles Existierenden als Endpunkt einmal fest, dann wird sich erweisen, daß die ersten beiden Strophen in gradliniger Folge auf diesen Punkt zustreben. Sie sind nicht willkürlich als Bilder gesetzt, sondern als Ab-Bilder einer wahrhaft metaphysischen Vision. Gewiß, die erste Strophe baut eine italienische Naturkulisse, aber hinter der Kulisse verbirgt sich ein Lebensprozeß, der Lebensprozeß. Das Bild malt nicht nur südliche Vegetation, sondern es fängt den Verlauf alles Vegetabilen in sich auf. Als ruhige Momentansicht einer Landschaft ist die Strophe nicht zu interpretieren; tut man es, dann

[13] *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, II, 386. „Besonders markante Züge: die Tatsache des Feuerspeiens, das alles zerstört, das die Drachenbahn durch Funkenregen, die Drachenspur durch welke Blätter, ... ausgebrannte Rasenflecke ... kennzeichnet."

läßt man das Entscheidende fort: die Zeit, die in der Strophe abrollt. Das Bild ist keine Postkarte, sondern ein Entwicklungsstreifen, der Streifen: Entwicklung schlechthin. Zitronenblüte: Vegetation im Stadium des Erwachens; Goldorange: Vegetation im Stadium höchster Reife — das sind ungleichzeitige Momente, die nur nacheinander gesehen werden können. Ein Morgen und ein Abend, in denen die Spanne von Blüte zur Frucht eingefangen ist. Und die Vision krönt sich, wie sie sich krönen muß: in dem Bild von Myrte und Lorbeer, den Bäumen der lebendigen Ewigkeit. Es sind „immergrüne" Bäume, in denen die Natur das seltsame Phänomen vom Dauer im Wechsel, vom Wechsel in der Dauer sichtbar werden läßt,[14] als Bäume, als lebendige Organismen, der Zeit verfallen, als immergrüne Bäume der Zeit enthoben. Was Mignon hier singt, ist nicht ein Spruchband zu einem Bild, sondern es ist die Geschichte des Vegetativen überhaupt: morgen — abend — immer, Leben schlechthin als die ewige Wiederkehr. Nun wird uns vielleicht auch deutlich, warum Mignon jeden Vers so „feierlich und prächtig" anfängt, „als ob sie auf etwas Sonderbares aufmerksam machen, als ob sie etwas Wichtiges vortragen wollte". In der Tat, sie trägt etwas Sonderbares und Wichtiges vor: in der ersten Strophe nichts weniger als das Mysterium des Lebensflusses. Und jetzt wird uns wohl verständlich, warum der Dichter in der endgültigen Fassung des Liedes das „grüne Laub" zum „dunklen Laub", die frohe Myrte zur stillen Myrte gemacht hat; nicht, wie alle Erläuterer des Gedichts glauben, um eines poetisch-artistischen „Effektes" willen, sondern weil die Vorstellungen von Abendreife und Dauer im Wechsel allerdings nach den Attributen „dunkel" und „still" verlangten. Dem endlosen Strom des Lebendigen — ihm gilt Mignons erstes „dahin".

Ein zweiter Schritt nun in der zweiten Strophe. Die Zeit, das beherrschende Medium alles vegetativ Lebendigen, kommt jetzt zum endgültigen Stillstand. Die Welt der zweiten Strophe ist der reine Raum, in dem sich nichts bewegt, weil ja ohne Zeit Bewegung nicht möglich ist. Das Leben ist erstarrt zum Bild, zu absoluter Räumlichkeit: Haus, Säule, Saal, Gemach. Aus den Verben ist jeder Unterton von Aktivität verschwunden: ruht, glänzt, schimmert, stehn (gegenüber blühn, glühn, weht in der ersten Strophe). Es ist ein Totenhaus, ein Haus der Toten, bevölkert nur von Marmorbildern. Das ist, ebenso wie die erste Strophe, nicht bloß eine Ab-

[14] Auf die symbolische Bedeutung des „ewigen Lebens", die Myrte und Lorbeer in allen europäischen Kulturkreisen angenommen haben, sei hier nur am Rande aufmerksam gemacht.

bildung, es ist das Ab-Bild einer Vision. Das ist kein Menschenhaus, in dem gelebt wird, sondern das ist bewußt Architektur und Skulptur, das heißt: Kunst. Denn genau dies ist es ja, was Kunst tut: sie „verewigt", sie bringt den fließenden Strom des Lebens zum Stehen, sie bannt, und indem sie bannt, tötet sie. Sie ist, mit dem aristotelischen Wort, Mimesis, nicht fließende, lebendige Wirklichkeit, sondern dar-gestellte Wirklichkeit, angeschaut und fixiert, in des Wortes doppelter Bedeutung. Keiner hat so tief wie Schopenhauer verstanden, was hier in der zweiten Strophe steht: Kunst als die Erlösung von dem widerkäuenden Ungeheuer Zeit, als der selige Stillstand, in dem der Lebenswille zur Ruhe gekommen ist. Und es ist ganz schopenhauerisch, wenn nun in dieser zeiterlösten Welt die Mitleidsfrage erklingt: „Was hat man dir, du armes Kind, getan?" Nicht mehr das Leben, das, ein ständig fließender Strom, kein anderes Ziel kennt, als sich selbst, sondern Kunst, das Stehenbleibende, das Angeschaute, das, erlöst von Selbstbefangenheit und Selbstentfaltung, die Frage stellen kann nach dem: warum all das?[15] Was hat man ihr getan, nicht nur der Mignon, sondern jedem armen Kind? Man hat sie fluchbeladen in die Welt gejagt, sie verurteilt zum Leben, und nur das Haus mit den Marmorbildern, in dem die Zeit zum Stehen gekommen ist, kann Trost spenden. Kunst als die große Zuflucht, aber Kunst gleichzeitig als das furchtbar Isolierende, das Tödliche, das Haus, in dem es nur noch kalten Marmor gibt: und hier ist die Stelle, wo nun allerdings eine „Bezugnahme auf den Dichter", freilich keine äußerlich biographische, tiefsten Sinn hat. Der Künstler Werther, das „arme Kind", das ins Nichts flieht, weil sich das Lebendige nicht fassen, nicht festhalten läßt,[16] der Prinz im Triumph der Empfindsamkeit, der seine künstliche tote Natur mit sich führt, Orest mit seinem

[15] Es wäre lohnend, wenn es auch in diesem Zusammenhang zu weit führen müßte, die hohe Bedeutung dieser Frage in dem Gedicht zusammenzustellen mit der Bedeutung der Mitleidsfrage im Parzival. Vielleicht ließe sich die Behauptung wagen, daß der ganze geistesgeschichtliche Weltenkonflikt zwischen Nietzsche und dem Wagner-Schopenhauerschen Parsifal in den ersten beiden Strophen unserer Ballade beschlossen liegt.

[16] Es ist nicht ohne Bedeutung, daß die Mignon-Ballade genau zu der Zeit enstanden ist, da Goethe sich an die Ueberarbeitung des Werther begab. An Knebel schreibt er am 21. Nov. 1782: „Meinen Werther hab ich durchgegangen und lasse ihn wieder ins Manuskript schreiben; er kehrt in seiner Muter Leib zurück, Du sollst ihn nach seiner Wiedergeburt sehen. Da ich sehr gesammelt bin, fühle ich mich zu so einer delikaten und gefährlichen Arbeit geschickt." Aus dem Brief an Charlotte v. Stein vom 12. Nov. 1783 wissen wir, daß das vierte Buch der Sendung, das mit der Ballade beginnt, am 12. Nov. 1782 begonnen wurde. Der neue Werther und die Mignon-Ballade sind also Zwillingsgeburten. — Erinnert sei daran, daß der Urtasso in den Jahren 1780/81 entsteht.

bleichen Hang zur Unterwelt, mit seiner Sehnsucht, „den Krampf des Lebens" aus seinem Busen zu spülen, und vor allem Tasso, das Urbild des Künstlers, auch er ein „Kind", das sich in dem Totenhaus der Kunst angesiedelt hat, sie alle sind Geschwister Mignons, sie alle sind der Ausdruck jenes Goethe, der die zeitüberwindende, lebensfeindliche, todessüchtige Macht der Kunst mit solchem Schauer in sich erlebt hat wie kein zweiter bis zu den Tagen Thomas Manns. Ins rein Sprachliche, rein Rhythmische läßt sich das Atem-Anhalten der Zeit in der zweiten Strophe verfolgen. Die Marmorbilder stehn (nicht: sie stehn da), also nicht nur Gegenwärtigkeit wird zum Ausdruck gebracht, sondern Unbeweglichkeit, Starre. Und schauerlich schön der „ungeschickte" Binnenreim: „stehn und sehn mich an", ein Stocken gewissermaßen, ein In-sich-Zurückfallen des Verses, eine Verstopfung des „Flusses", eine Selbstbespiegelung des Lautes, der sich in seinem eignen Echo verfängt. Dem Totenreich der Kunst — ihm gilt Mignons zweites „dahin".

Und nun wird ersichtlich, wie der dritte Schritt, die dritte Strophe sich in gerader Folge als Schlußstein an die vorhergehenden fügt. Der Auflösung der Welt ins bildlos Nicht-Seiende, ins Nichts (oder ins All), ins Raum- und Zeitlose — ihm gilt Mignons letztes und endgültiges „dahin". Vom Lebendigen über die Kunst in die tote Ewigkeit — das ist Mignons Sehnsucht, das ist die schauerliche Verlockung, mit der sie Wilhelm dahin, dahin ziehen will. Das ist der Ansturm, unter dem die erzählende Prosa eines realistischen Welt- und Scheinwelt-Romans erzittert und zerreißt.

Das Lied, das ich als echte Ballade zu deuten versucht habe, wirft seine Schatten tief in den Roman und steht auch damit vor allen anderen Meister-Gedichten ausgezeichnet da. Nur die Mignon-Ballade webt fort, hinein in das achte Buch (7. Kap.) der Lehrjahre, ja bis in das zweite Buch der Wanderjahre.[17] Auf die Wiederkehr im achten Buch haben

[17] Leider ist hier nicht der Ort, auf die Wiederaufnahme der Ballade in den Wanderjahren einzugehen. Dem aufmerksamen Leser des 7. Kap. im zweiten Buch wird nicht entgehen, daß hier nicht nur Mignons wieder gedacht wird, sondern daß die Bilder der drei Strophen wiedererscheinen. Nur Stichworte seien hier gegeben. „Eine üppige Pflanzenwelt... Lorbeer aufsteigen.... Orangen und Zitronen in Blüte.... Früchte aus dem dunklen Laub hervorglühend" (1. Strophe) „.... indem die Natur das offenbare Geheimnis ihrer Schönheit entfaltete, mußte man nach Kunst als der würdigsten Auslegerin unbezwingliche Sehnsucht empfinden" (2. Strophe). Dem gehen voran, bedeutsam hervorgehoben, Bilder der 3. Strophe: „eine Höhle,... die man als Naturwerkstatt mächtiger Kristalle oder als Aufenthalt einer fabelhaft furchtbaren Drachenbrut ansprechen konnte." Wie hier die Drachenhöhle mit einer Elementarschmiede zusammengerückt ist, scheint mir sehr aufschlußreich.

fast alle Erläuterer hingewiesen,[18] nur hat keiner von ihnen gesehen, daß nicht nur das Haus mit den Säulen in der Kindheitsgeschichte Mignons wiedererscheint, sondern alle anderen Bilder der Ballade ebenfalls, und genau in der Reihenfolge, genau mit den gleichen symbolischen Untertönen, die wir aus der Ballade ablesen zu können glaubten. Als Mignons Vater von Bruder und Priester wegen seiner inzestiösen Liebe zur Rede gestellt wird, hat er dies zu sagen: „Begegnet uns unter jenen Zypressen, die ihre ernsthaften Gipfel gen Himmel wenden, besucht uns an jenen Spalieren, wo die Zitronen und Pomeranzen neben uns blühen, wo die zierliche Myrte uns ihre zarten Blumen darreicht, und dann wagt es, uns mit euren trüben, grauen Netzen .... zu ängstigen". Dieselbe Vegetation erscheint wie in der ersten Strophe,[19] und sie erscheint hier, wie in der Ballade, als das Symbol des natürlichen Lebensprozesses, das sich wehrt gegen das Unlebendige, in diesem Fall die Vergewaltigung durch Moral und menschlich Begriffliches. Als nächstes Bild taucht in der Vorgeschichte das „Landhaus in der Nachbarschaft" auf, Reflex des Säulenpalastes der zweiten Strophe. Dort ruht Mignon aus von ihren wunderlichen Wegen und Sprüngen — das Reich der Ruhe, der Kunst, es erscheint mit denselben Untertönen in Vorgeschichte und Ballade. Und auch die Vision der dritten Strophe belebt sich neu: „Das Kind blieb aus, man fand seinen Hut auf dem Wasser schwimmen, nicht weit von dem Ort, wo ein Gießbach sich in den See stürzt. Man vermutete, daß es bei seinem Klettern zwischen den Felsen verunglückt sei". Verlorner Weg, Fels und Flut: wieder sind die Bilder da, und sie sind hier wie in der Ballade Bilder des Untergangs, des Todes.

So erläutert sich die Ballade der Sendung in Mignons Vorgeschichte aus den Lehrjahren. Und die Widerspiegelung, die das Lied in der späteren Prosa erfahren hat, schlägt in die Ballade zurück. Denn hier liegt, so will mir scheinen, der Keim für die Änderung der Anrede „Gebieter" (in allen

[18] Freilich sind alle sofort auf die falsche Fährte gelockt worden, indem sie, in dem Moment, da sie „das Haus" wiedererkannten, die Ballade verpsychologisiert haben und in dem ganzen Lied nichts finden wollten als Mignons Erinnerungsbilder an ihre Kindheit. Dabei übersahen sie bequemerweise, daß die Vorgeschichte, die in der Ballade „erinnert" werden soll, fast fünfzehn Jahre nach der Ballade in Goethe Gestalt gewonnen hat. Das Verhältnis, das freilich besteht, ist eben genau umgekehrt: nicht die Ballade bezieht ihre Bilder aus der Vorgeschichte, sondern die Vorgeschichte greift die seit langem fixierten Bilder der Ballade wieder auf. Die Frage: was zuerst war, Ei oder Henne, ist in diesem Fall leicht zu entscheiden.

[19] Als einziger hat Eugen Wolff, a. a. O., 195, die Parallele zwischen der ersten Gedichtstrophe und der Stelle im achten Buch erkannt. Aber er benutzt seine Erkenntnis nur dazu, um die Erinnerungs- und Italiensehnsuchts-Theorie zu stützen.

drei Strophen der Sendung) zu „Geliebter — Beschützer — Vater" in der endgültigen Fassung des Liedes. Da das Gedicht immer nur vom Psychologischen und nie vom immanent Poetischen her gelesen wurde, hat das Rätselraten um das „Geliebter" der ersten Strophe nie aufgehört.[20] Aber wäre es nicht möglich, daß in einem Gesang, der sich aus fernen und hintergründigen Bereichen in die Prosawelt verirrt hat, die Anrede nicht ganz und eindeutig an die irdische Gestalt eines „Angeredeten" sich wendet; daß die Vision, die sich in den Bildern der Strophe entfaltet, noch hineinwirkt in die Ansprache; daß sie noch die menschliche Gestalt mitfärbt, die angesungen wird? Gewiß, das „du" ist unbestreitbar Wilhelm, aber ein Wilhelm, der sein Kolorit wechselt im Einklang mit den Welten, die in den drei Strophen heraufbeschworen werden. Er personifiziert gewissermaßen die Kräfte, die bestimmend hinter den verschiedenen Visionen stehen. So wie im achten Buch die Fülle des lebendig Vegetativen innerlich notwendig zusammengerückt wird mit dem warmen Liebestrieb, so erscheint denn auch der „Geliebte" als der Partner in dem vegetativen Reich der ersten Strophe. So wie sich das stillstehend Geruhsame, das tröstlich Zeitüberwindende im „Landhaus in der Nachbarschaft" versinnbildlicht, so erscheint der „Beschützer" als der Partner in dem lebenserlösenden, zeitentrückten Reich der zweiten Strophe. Und wie nun steht es mit dem „Vater"? Daß es sich hier nur um ein Simile handeln kann, ist selbstverständlich, selbst wenn man die Anreden ausschließlich auf Wilhelm bezieht. Und könnte es dann in der Strophe, die die Vernichtung des Irdischen, den Untergang der gestalteten Welt, den Übertritt in die Ewigkeit beschwört,

[20] Im *Goethe-Handbuch* etwa ist die schulmeisterliche Entrüstung über diese psychologische „Ungeschicklichkeit" oder Unschicklichkeit so köstlich, daß ich sie den Lesern nicht vorenthalten möchte: „Wie anstößig auf Mignons Lippen, zumal in diesem frühen Keim ihrer Neigung, die Anrede ‚Geliebter' und damit das dreiste Geständnis ihrer Liebe wäre ..." Um diese Anstößigkeit zu beheben, haben Franz Kahn („Zur Mignon-Ballade", *Goethe-Jahrbuch* XXII) und Harry Maync (in seiner Einleitung zu *Wilhelm Meisters theatralischer Sendung*, Stuttgart 1911, S. XXIX) vorgeschlagen, „Geliebter" als Druckfehler für das ursprüngliche „Gebieter" zu betrachten. Es ist doch nun aber höchst unwahrscheinlich, daß Goethe die Anrede in der zweiten und dritten Strophe bewußt geändert und dann in der ersten Strophe einen Schreibfehler begangen hat, ganz davon zu schweigen, daß ihm in den zahlreichen und verschiedenartigen späteren Abdrucken der Ballade der Fehler nie aufgefallen zu sein scheint. Das hält selbst das *Goethe-Handbuch* für durchaus unglaubhaft und nennt darum die Aenderung eine von den zahlreichen „Schlimm-Besserungen", an denen sich Goethes „Mangel an Vertiefung" zeigt.

nicht ein Simile sein für den höchsten Vater, für Gott[21]? Vielleicht ist nicht ganz ohne Belang, daß in dieser dritten Strophe das possessive Adjektiv verschwindet, nicht: o mein Vater, sondern nur: o Vater, also ohne persönliche Besitzanzeigung. Und wenden wir uns wieder zum achten Buch, in dem, wie wir sahen, die Bilder der Ballade aufgenommen sind, so können wir dort Bestätigung finden. Denn nachdem von Mignons vermeintlichem Wassertod zwischen Felsen erzählt wurde, fällt anschließend die Bemerkung, „daß Gott das arme Geschöpf zu sich genommen habe". So schließt sich denn auch hier der Kreis. Die letzte Vision, zu der Mignon den Namen Vater assoziiert, ist das Bild der höchsten, äußersten Sehnsucht: das Vater-Land, das sich freilich auf einer Karte nicht wird finden lassen; denn es ist nicht von dieser Welt.

Es wird uns nicht wunder nehmen, daß in Mignons Abschiedslied, in dem Moment, da sie sich bereitet zum Übergang in jenes Vater-Land, die Bilder der Sehnsuchtsballade noch einmal erscheinen, jetzt freilich nicht mehr mit dem drängenden „dahin, dahin", sondern in der Gewißheit: es ist erreicht.

Ich eile von der schönen Erde,
Hinab in jenes feste Haus.
Dort ruh ich eine kleine Stille,
Dann öffnet sich der frische Blick . . .

Die schöne Erde und das feste Haus der Ruhe — sie sind wieder da. Das Lied am Anfang und das Lied am Ende reichen sich die Hand. Freilich, das „Haus", das nun wieder erscheint, hat sich in den dreizehn Jahren zwischen der Ballade und Mignons Tod mit neuen symbolischen Bedeutungen gefüllt. Es ist nicht mehr allein „das Haus, auf Säulen ruht sein Dach", sondern es ist das Haus des Oheims, in dem Mignon ja wirklich vom Tod überkommen wird. Es ist das Bild eines ästhetischen Humanismus, durch den Wilhelm hindurchgeht, wo er dem geliebten Kind noch einmal begegnet, aber nicht, um mit ihm weiterzuziehen in das Nirwana der letzten Strophe, sondern um der Verlockung endgültig und für immer Lebewohl zu sagen. Denn in diesem Hause der Kunst erklingt jetzt nicht mehr die

[21] Wie geläufig dem Dichter des Ganymed, Wandrers Sturmlied, Mahomets Gesang, Grenzen der Menschheit die Gleichsetzung von Gott und Vater ist, braucht gewiß nicht ausgeführt zu werden. Hingewiesen sei nur auf Epimeleias Wort: „Ist doch ein Vater stets ein Gott". — Es sei an dieser Stelle noch einmal betont, daß der Angeredete natürlich Wilhelm ist (die Anrede „Vater" ist ja überdies durch das Ende des zweiten Buches vorbereitet), aber es will mir scheinen, als tönten die Grundvorstellungen, die sich in den Bildern der drei Strophen aufrollen, durch die verschiedenen Anreden hindurch.

rückgewandte Frage: „Was hat man dir, du armes Kind, getan?", sondern über diesem Saal der Vergangenheit steht der vorwärtsweisende Aufruf: „Gedenke zu leben." Die Stimme, die geheimnisvoll und weltenerschütternd aus dem Außerweltlichen einbrach, die lockend und vielversprechend „dahin, dahin" sang; die Stimme in Goethes eigener Brust, die, als der daimon über seinem Leben, immer wieder in jene Gefilde des weglosen Nichts zog, — sie ist verstummt. Mignon ist Goethes großes Opfer, dem Leben dargebracht, der gleiche erschütternde Akt eines Selbstopfers, durch den Goethe-Tasso, um des Lebens willen, an dem Felsen Antonio sich zerbricht. „Kennst du das Land?" Die Antwort ist: Ja, aber ich ziehe nicht mit dir dahin. Denn „der Mensch soll um der Liebe und Güte willen dem Tode keine Herrschaft einräumen über seine Gedanken"[22]. Die letzte Antwort Wilhelms auf Mignons Frage ist die Antwort Goethes auf das dunkle Drängen seines Herzens, das Mignon hieß. Es ist die Antwort, die der Dichter Jahre später einem anderen seiner „armen Kinder" zurufen wird:

Zum Bleiben ich, zum Scheiden du erkoren.

[22] Thomas Mann, *Der Zauberberg*, Berlin 1926, 648.

Karl Philipp Moritz.

Ein Beitrag zur „Theatromanie" der Goethezeit.

Von

Eckehard Catholy (Göttingen).

1785 beginnt in Berlin Karl Philipp Moritz' „psychologischer Roman" „Anton Reiser" zu erscheinen, der sich selbst bereits im Vorwort zum ersten seiner bis 1790 veröffentlichten vier Teile als „Biographie" bezeichnet und bald allgemein als Autobiographie seines Verfassers erkannt wird. Als solche hat er bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts — Hebbel, Heine, Schopenhauer bezeugen es — seine Wirkung gehabt. Nicht zufällig entsinken dann Werk und Autor dem allgemeinen Bewußtsein einer Welt der gesicherten Prosperität, um erst in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts wieder lebendig zu werden — das Gesetz bezeugend, daß Gleiches nur durch Gleiches erkannt werden könne. Hier sprach sich ein Gefährdeter aus, den schon vor 150 Jahren die Vorstellung des Nichts magisch anzuziehen begonnen hatte; hier begegnete eine Zerrissenheit, die, wenn auch nicht tröstlich, so doch verwandt anmutete. Erkenntnis der Gründe und Wachstumsbedingungen dieser vergangenen ließ auch Erkenntnis und Abhilfe der gegenwärtigen Not erhoffen. Erst jetzt widmete sich die Wissenschaft intensiv und extensiv einem Autor, dessen Wesen, so gering seine Bedeutung in ästhetischer Hinsicht auch sein mochte, der seelischen Situation der eigenen Zeit so sehr entsprach. Nach philologisch-textkritischer Grundlegung versuchte man in den letzten Jahrzehnten Persönlichkeit und Wandlungen dieses Schriftstellers vor allem mittels philosophiegeschichtlicher, religionsgeschichtlicher und tiefenpsychologischer Methoden zu erschließen. Und doch hielt man nach allen diesen Untersuchungen, deren Gipfel die Arbeit Robert Minders[1] darstellt, und bei allen bedeutenden Einzelergebnissen nur die Teile in seiner Hand: ein geschlossenes Bild des Karl Philipp Moritz blieb noch immer die Aufgabe.

Im folgenden soll der Versuch gemacht werden, von einem zunächst abseitig anmutenden Problem, dem der Theaterleidenschaft, her eine Zusammenschau der einzelnen Wesensmerkmale Moritzens und damit eine

[1] R. Minder, Die religiöse Entwicklung von Karl Philipp Moritz auf Grund seiner autobiographischen Schriften (=Neue Forschung, Bd. 28, Berlin 1936).

Aufhellung der deutschen Seelengeschichte seiner Zeit überhaupt zu gewinnen. Dem oberflächlichen Blick scheinen nur schwache Bezüge der Welt des „Anton Reiser" zum Phänomen Theater zu bestehen. Schon eine Untersuchung des Bildcharakters des Werkes jedoch erwiese, wie Motive, die den jeweils positiven oder negativen Grad der Theaterbeziehung des Helden umschreiben, schwerpunktmäßig den ganzen Roman durchziehen; eine solche Untersuchung machte zugleich deutlich, wie diesen Bildern über ihren eigentlichen, eben charakterisierten Sinn hinaus Bezüge zu anderen Seinsbereichen innewohnen: leitmotivische Behandlung wie Symbolhaftigkeit dieser Bildkategorie würden sich dem Betrachter aufdrängen. So fruchtbar eine solche Bildanalyse des „Anton Reiser", den im Hinblick auf den künstlerischen Wert Moritzens „Andreas Hartknopf" — eine zarte jean-paul-nahe Dichtung — allerdings in den Schatten stellt, wäre: zunächst muß der mit Erfolg beschrittene Weg der geistesgeschichtlichen Erforschung bis zum Ende gegangen werden. Es liegt im Wesen dieses Verfahrens begründet, daß es zur vollen Wirkung erst da gelangt, wo es in der Zusammenfassung religionsgeschichtlicher, philosophiegeschichtlicher, tiefenpsychologischer, volkskundlicher und soziologischer Betrachtungsweisen wiederum erst den vollen Zusammenhang aller in einem bestimmten Werke begegnenden Probleme zu verstehen versucht. D. h. für unsere besondere Fragestellung: methodisch darf der soziologische Maßstab nicht mehr außer acht gelassen werden, inhaltlich ist die bisher kaum in ihrer Bedeutung gewürdigte Theaterleidenschaft einzubeziehen.

Ihre Berücksichtigung läßt für das Verständnis des Karl Philipp Moritz im besonderen die gleiche Fruchtbarkeit erhoffen wie eine noch kaum in Angriff genommene geistesgeschichtliche Betrachtung der Theatergeschichte für die deutsche Seelengeschichte zumal der letzten 200 Jahre im allgemeinen. Hier freilich handelt es sich weniger um ein theatergeschichtliches Bemühen, denn keinen Theaterroman im Sinne von Scarrons „Roman comique" stellt der „Reiser" dar, sondern die Geschichte eines von der Theaterleidenschaft besessenen jungen Menschen — einer Theaterleidenschaft, auf die schon der Titel des Romans (für die zeitgenössischen Leser im Zusammenhang mit den neuen Kämpfen der Hamburger Orthodoxie gegen die Bühne gewiß deutlicher als für uns) hinweist: Im Jahre 1681 war eine Schrift „Theatromania oder die Werke der Finsternis in den öffentlichen Schauspielen, von den alten Kirchenlehrern und etlichen heidnischen Skribenten verdammt", verfaßt von dem Hamburger Pastor Anton Reiser, erschienen. In Moritzens Phantasie wird dem Verfassernamen Anton Reiser immer die Vorstellung

von „Theatromanie" assoziiert gewesen sein, und wenn er seine Lebensbeichte nun „Anton Reiser" nennt, so drückt er — vielleicht unbewußt — damit zugleich die primäre Leidenschaft seiner Jugend aus. Dieser Titel erscheint von noch stärkerer Symbolkraft, insofern der geistliche Beruf des Hamburger Autors für Moritz wohl immer mit dessen Namen verknüpft blieb. Im Namen selbst nun zeigt sich unabhängig von der historischen Person, die ihm als Taufpate diente, wiederum die innige Verbindung der beiden Elemente Religion und Theater: „Anton" gemahnt an den großen Einsiedler, dessen Namen Vater Moritz so häufig im Munde führte, „Reiser" an einen ewig unsteten mystischen Wanderer und Pilger ebenso wie an den säkularisierten Typ dieses Wanderers, den vagierenden Schauspieler.

Wie der Titel, so zeugt auch die Durchführung des Romans von dem Primat des Theatermotivs und seiner umgreifenden Bedeutung. Er schließt abrupt in dem Augenblick, in dem der letzte verzweifelte Versuch, seine Theatersehnsucht in die Realität umzusetzen, für Moritz fehlgeschlagen ist: der Roman findet sein Ende, weil die Durchführung des zentralen Motivs ihr Ende gefunden hat.

I. Gemeinschaftssehnen als Motiv der Theaterleidenschaft.

Ein kurzer und notgedrungen vereinfachender Blick auf die verwickelten inneren und äußeren Bedingungen des Werdens von Karl Philipp Moritz zeigt uns zunächst dessen psychische Disposition zum Leiden an der Individuation und den brennenden Wunsch, diese zu überwinden — ein Streben, das immer wieder gehemmt wird oder sich gehemmt fühlt durch die Fesselung an die soziale Unterschicht des Kleinstbürgertums, der Moritz entstammt. Alle Gefühle, die dazu angetan sind, das Individuum mit seiner Umwelt zu verbinden und es so aus der qualvollen Isolierung zu befreien, drängen in Moritz nach Auswirkung. Sein leerer Seelengrund hungert nach Erfüllung mit sozialen Erlebniswerten, um sich zur wahren Persönlichkeit bilden zu können. Schon der erste Vorklang des Theatermotivs, der uns im „Reiser" begegnet, ist verbunden mit der Sehnsucht nach Aufgehen und Wirken in einer Gemeinschaft. Hier bereits wird die Doppelbödigkeit der Theaterleidenschaft Moritzens offenbar, die immer seine Lebensproblematik im ganzen umschließt und zur Entwicklung und Lösung zu bringen trachtet: Reiser tritt in den Chor seiner Schule ein, denn: „Ein solches Chor hat viel Ähnlichkeit mit einer herumwandernden Truppe Schauspieler, in der man auch Freude und Leid, gutes und schlechtes Wetter usw. auf

gewisse Weise miteinander teilt, welches immer ein festeres Aneinanderschließen zu bewirken pflegt.“[2] Fast alle Berufe, die seine Phantasie in Wunschträumen ersehnt, sind so geartet, daß sie ihm das Aufgehen in einer Gruppe ermöglichen; denn nicht nur um eine sentimentalische Konkretisierung Rousseauscher Ideen von naturnäheren und darum besseren Lebensformen handelt es sich, wenn Moritz sich mit seiner ganzen Individualität in die Rolle eines Bauern oder eines Soldaten, eines Handlangers oder eines Schuhknechts, eines Bedienten oder eines Studenten hineinträumt.[3] Ein soziologisches Motiv klingt hier an: Wirkliche Gemeinschaft liegt nur in den Klassen, die noch vor dem Kampf um Geltung und um Gleichberechtigung stehen. In den gehobenen Schichten der Zeit existieren nur noch Individuen, da diese ihr Ziel erreicht haben und der massierten Stoßkraft nicht mehr bedürfen.

Freilich, wenn wir nähertreten und uns die seltsamen Sehnsüchte Reisers nach Ständen, denen eine Gemeinschaftsbindung noch immanent ist, genauer betrachten, gewähren seine Luftschlösser einen schillernderen Anblick. Gewiß liegt allen diesen Phantasmagorien ein Streben aus der Individuation in die Gemeinschaft zugrunde; aber auch hier ist — wie stets in seinem Leben — Moritzens Haltung durchaus ambivalent; dem Drang nach Einordnung, dem Wunsch, nichts als Funktionsträger innerhalb einer Gruppe zu sein, steht eine andere Form des Expansionstriebes gegenüber, der die Gemeinschaft nur Mittel ist, um durch sie zu Geltung, Wirkung und Ruhm zu gelangen. Mit der seine Autobiographie auszeichnenden Schonungslosigkeit zeigt Moritz diese den Tiefen der Seele entspringenden Antriebe, das planvolle Streben nach Befriedigung seines Geltungsdranges innerhalb solcher Schichten, denen er sich intellektuell überlegen fühlt: „... es war ihm eine so reizende Idee, daß ein gebildeter junger Mensch sich entschließt, ein Bauer zu werden, und nun ein so feiner, höflicher und gesitteter Bauer ist, daß er sich unter allen übrigen auszeichnet. — In dem Stande, worin sich Reiser begeben, war er nun einmal ganz zurückgesetzt, und es schien ihm unmöglich, sich je wieder darin emporzuarbeiten. — Allein für einen Bauer hatte doch sein Geist einmal weit mehr Bildung erhalten, als es sonst zu diesem Stande bedarf — als Bauer war er über seinen Stand erhoben ... Die Idee, ein Bauer zu werden, wurde also nun bei ihm die herrschende und verdrängte eine Zeitlang alles übrige.“[4]

[2] K. Ph. Moritz „Anton Reiser“ (Ausgabe von H. Eybisch im Insel-Verlag, Leipzig, o. J.), S. 163 f.
[3] Vgl. „Reiser“, S. 213, 380, 409.
[4] „Reiser“, S. 213. — Vgl. auch S. 381, 409.

Die letzte Konsequenz aller dieser Phantasmagorien, die ebenso schnell wieder verschwinden, wie sie auftauchten, kann freilich nur der Drang in einen Stand sein, der ihm ein Ausleben sowohl seines Geltungstriebes als auch seiner Gemeinschaftsgefühle als auch seiner Sucht, proteushaft immer neue Verkörperungen seiner selbst zu suchen, ermöglicht: nämlich in den Schauspielerstand. Die gesellschaftsloseste Klasse — denn das ist sie zu seiner Zeit trotz der bürgerlichen Anerkennung einiger weniger ihrer Vertreter — wird das Ideal für den, der selbst unter der Klassenspannung der Zeit wie wenig andere leidet: „... der Gedanke, sich aus allen seinen bisherigen Verhältnissen ... hinauszuversetzen ..., fing allmählich an, bei ihm der herrschende zu werden ...“[5] — Das Theater ist das Ziel seiner Flucht aus der gesellschaftlichen Einengung seiner Zeit, die nach seinem eigenen Zeugnis zum guten Teil die Schuld daran trägt, daß er nicht zur Verwirklichung seiner Existenz gelangen kann: „Im Grunde war es das Gefühl der durch bürgerliche Verhältnisse unterdrückten Menschheit, das sich seiner ... bemächtigte und ihm das Leben verhaßt machte ... — was hatte er vor seiner Geburt verbrochen, daß er nicht auch ein Mensch geworden war, um den sich eine Anzahl anderer Menschen bekümmern und um ihn bemüht sein müssen — warum erhielt er gerade die Rolle des Arbeitenden und ein andrer des Bezahlenden?“[6]

Ein reales Erlebnis, das Moritz Erlösung aus der Individuation und Bindung an die Umwelt bringt, unterstützt seine Leidenschaft für das Theater: Theatralische Erschütterungen knüpfen „... zwischen Philipp ... und Anton Reisern das lose Band der Freundschaft fester. — Anton Reiser bedurfte jemanden, an den er alle seine Gedanken und Empfindungen richten konnte, und auf wen sollte wohl eher seine Wahl gefallen sein als auf denjenigen, der einmal seinen angebeteten Shakespeare mit durchempfunden hatte!“[7] Mit dem theatralischen Erlebnis also gelingt Moritz hier zum ersten Male eine dauerhaftere Erfüllung seines Gemeinschaftssehnens. Die realiter begründete Bindung an die Umwelt durch die Freundschaft mit Philipp wird nun idealiter noch ins Unbegrenzte ausgedehnt durch die Einbeziehung der großen Gemeinschaft, die sich im Erlebnis Shakespeares bildet: „... er lebte nicht mehr so einzeln und unbedeutend, daß er sich unter der Menge verlor — denn er hatte die Empfindungen Tausender beim Lesen des Shakespeare mit durchempfunden.“[8]

[5] „Reiser“, S. 341.
[6] „Reiser“, S. 352.
[7] „Reiser“, S. 255.
[8] „Reiser“, S. 254 f.

II. Der Machttrieb und seine Verwirklichung im schauspielerischen Schaffen.

Die gruppenbildende Kraft des Theaters wurde Moritz schon in diesen frühen Erlebnissen der Shakespeare-Lektüre bewußt. Noch handelt es sich für ihn nur um das beglückende Gefühl, endlich Teil einer Gemeinschaft zu sein, ein Absolutes zu wissen, dem die Zusammenfassung vieler Einzelner zu einem Ganzen und damit die Überwindung jeder individuellen und sozialen Determiniertheit gelingt. Doch hinter dem allen liegt für Moritz schon die Verlockung verborgen, sich nicht mehr mit der Einschränkung und Anschließung zufrieden zu geben, nicht mehr allein Gemeinschaft zu erleben, sondern selbst Gemeinschaft zu schaffen. Hier in der Begegnung mit Shakespeare, in der er das Wirken einer gemeinschaftsbildenden Macht zum ersten Male deutlich an sich selbst erfährt, wird ihm instinktiv auch die aktive und führende Rolle einer kleinen Zahl von Menschen bewußt geworden sein, der es gegeben war, den alten Traum vom Herrschen zu verwirklichen, die Sehnsucht nach Ruhm und Ehre zu befriedigen, obwohl ihr das Schicksal alles andere als eine privilegierte soziale Stellung gegeben hatte. Was Wunder, daß sein Expansionstrieb ihn mit aller Gewalt drängt, sich dieser kleinen Schicht von Magiern anzuschließen, die allein mit der Macht ihres Wortes, ihres Blickes und ihrer Bewegungen eine ganze Gesellschaftsordnung zu annullieren vermögen und — wenn auch nur für Stunden — aus vielen Einzelwillen eine gefügige und ihnen hörige Einheit zusammenschweißen. Eine Laufbahn des Ruhms, die dem jungen Moritz von frühster Kindheit an vor Augen schwebt und die wie eine Fata Morgana ihn oft wohltätig und verführerisch über die Misere seines realen Lebens hinwegtäuscht, sieht er in der Existenz des Schauspielers schließlich am vollkommensten realisierbar. Im theatralischen Wirken erst meint er sich ganz aufschwingen zu können aus dem drückenden Dasein seines sozialen Milieus in eine Welt der allgemeinen Beachtung, der Ehre und des Glanzes. Wenn er sich entschließt, dem Chor seiner Schule beizutreten, „nicht sowohl um Geld zu verdienen, als vielmehr in einen neuen ehrenvollen Stand zu treten,“[9] so ist das nur eine Etappe auf dem Wege, den er einschlagen muß, getrieben von der unersättlichen „Begierde, sich auf irgendeine Weise so bald wie möglich öffentlich zu zeigen, um Ruhm und Beifall einzuernten, wozu ihm nun freilich nichts bequemer als das Theater scheinen mußte, wo es einem nicht einmal darf zur Eitelkeit angerechnet werden, daß er

[9] „Reiser“, S. 154.

sich so oft wie möglich zu seinem Vorteil zeigen will, sondern wo die Sucht nach Beifall gleichsam privilegiert ist.“[10] Alle Zeugnisse für Moritzens Theaterstreben im „Reiser“ lassen diese Sucht nach Beifall und Ruhm, aus der nur die krankhafte Zersetzung seines Selbstgefühls spricht, erkennen. Da er „zu wenig eigene Existenz“[11] besitzt, bedarf er einer umständlicheren Prozedur, um zu dem Erlebnis des eigenen Wertes zu kommen: Erst aus der Spiegelung seiner Persönlichkeit in einer möglichst großen Anzahl anderer Individualitäten gewinnt er das Gefühl seiner selbst. Die intensivste und vorteilhafteste Spiegelung seines Ichs nun meint er nirgends in so hohem Maße erreichen zu können als in dem Bilde, das er als Schauspieler den Seelen seiner Zuschauer einprägt: „Er betrachtete einen Brockmann, einen Reineck immer mit einer Art von Ehrfurcht, wenn er sie auf der Straße gehen sahe, und was konnte er mehr wünschen, als in den Köpfen anderer Menschen einst ebenso zu existieren, wie diese in seinem Kopfe existierten.“[12]

Beifall, Ansehen, Ehre und Ruhm, die er meint, so leicht und intensiv auf der Bühne erlangen zu können, sind jedoch nur passive Nuancen eines unbändigen Dranges, der auf Wirkung im ursprünglichsten Sinne abzielt: d. h. auf Erschütterung, Umbildung und schließlich Beherrschung des Kreises, der dem Schauspieler als Objekt seiner bildenden Kraft zur Verfügung steht, des Publikums. In den Kinderjahren vertrat in seiner Phantasie der Prediger dieselbe Funktion: „Nichts war für Anton reizender, als der Anblick eines öffentlichen Redners, der das Herz von Tausenden in seiner Hand hat.“[13] In den Predigten des Braunschweiger Geistlichen Paulmann empfängt Moritz nicht den stärksten religiösen, sondern den stärksten deklamatorisch-mimischen Eindruck seiner Kindheit.

Die gehaltliche Beschränkung auf das rein dogmatische Gebiet wie die formale auf den „immerwährenden Monolog auf der Kanzel“ kann jedoch seiner Expansionskraft, die auf Betätigung aller emotionalen und geistigen Kräfte ausgeht, auf die Dauer nicht genügen.[14] Seine Einbildungskraft wendet sich der Bühne zu, deren Reich nicht in den engen Grenzen christlicher Gestalten, Vorstellungen, Begebenheiten und Begriffe beschlossen ist, sondern darüber hinausdrängt und einen Bezirk umfaßt, der wirklich „vom Himmel durch die Welt zur Hölle“ reicht, und der es gegeben ist,

[10] „Reiser“, S. 350.
[11] „Reiser“, S. 398.
[12] „Reiser“, S. 337.
[13] „Reiser“, S. 70 f.
[14] „Reiser“, S. 187.

menschliche, göttliche und kreatürliche Erscheinungen zu versinnlichen und so einen anderen Kosmos aufzubauen. Aus dem Reich dieser geheimnisvollen Schöpfung zieht Moritz nun die Kräfte, die es ihm ermöglichen sollen, den Rausch nicht nur des eigenen Gefühls zu erleben, sondern durch dieses Gefühl zu rühren, zu verwandeln und zu beherrschen, „wenn er z. B. ... ein kleines, freilich eben nicht glänzendes Auditorium um sich versammlen und dem mit aller Fülle des Ausdrucks und der Deklamation, die ihm nur möglich war, irgendeines seiner Lieblingstrauerspiele ... oder sonst etwas Tränenvolles ... vorlesen konnte, wobei er denn ein unbeschreibliches Entzücken empfand, wenn er rund um sich her jedes Auge in Tränen erblickte und darin den Beweis las, daß ihm sein Endzweck, durch die Sache, die er vorlas, zu rühren, gelungen war."[15] Auch hier klingt die funktionelle Bedeutung des Moritzschen Theaterstrebens durch: Es geht ihm nicht um Gestaltung eines Absoluten, dem er sich bis zur Selbstaufgabe hingibt, sondern um Auswirkung und Betätigung der sonst verkümmernden Kräfte und Triebe körperlicher, seelischer und geistiger Art, vor allem aber um die Befriedigung eines Strebens nach Macht, deren Wesen er als „Macht der Verhältnisse" in seiner bisherigen Entwicklung passiv immer wieder so grausam hatte erfahren müssen. „Solche erschütternde Empfindungen wieder bei Tausenden zu erregen, wie Reineck, der den Clavigo spielte, in ihm erregt hatte, das war für ihn ein so großer, stolzer und die Seele erhebender Gedanke, wie vielleicht nie für irgendeinen Sterblichen eine Rolle in einem Trauerspiel gewesen sein mag."[16] Die Empfindungen, die ihn durchtoben, als er auf der Probe zu einer Schüleraufführung die Rolle des Clavigo, die er selbst mit aller Leidenschaft erstrebt hatte, von einem andern gespielt sieht, fassen alle seinem Theatertrieb immanenten Lebensmotive noch einmal zusammen: „... die Erleuchtung, die Blicke unzähliger Zuschauer alle auf ihn allein hingeheftet und sich, vor allen diesen forschenden Blicken seine innersten Seelenkräfte äußernd, durch die Erschütterung seiner Nerven auf jede Nerve der Zuschauer wirkend — das alles wurde ihm in dem Augenblick gegenwärtig — und nun sollte er nichts wie unter der Menge verloren ein bloßer Zuschauer sein, wie er jetzt war ..."[17] Der Glanz einer festlichen Welt sollte ihn aus der Enge und Düsternis seiner armseligen Lebensumstände befreien. Hier durfte er sich als Zentrum fühlen, während er in der Realität am äußersten Rande des sozialen Lebens stand. Hier

[15] „Reiser", S. 199.
[16] „Reiser", S. 343.
[17] „Reiser", S. 345.

konnte er alle ihn bedrängenden Gefühle und Triebe äußern, während sein wirkliches Individuum fernab von jeder Entfaltung vereinzelt und verkapselt dahinvegetieren mußte. Hier durfte er zum ersten Male die Macht, als deren gepeinigtes Objekt er sich sonst immer empfand, ausüben und genießen. Das Gefühl, selbst Glied einer Gemeinschaft zu sein, wie er es zuerst unter dem Eindruck der Shakespeare-Nächte mit seinem Freunde Philipp erlebt hatte, konnte vor der Gewalt des immer aufs neue aufbrechenden Expansionstriebes seine Anziehungskraft auf die Dauer nicht behaupten.

Dieser Drang gipfelt in einem Vorstellungskomplex frühester Kindheitstage, der nach langem Phantasieleben in der Existenz des Schauspielers, wie sie sich Moritz erträumt, nun endlich seine Verwirklichung erfahren soll: „Wie ich noch ein Knabe war, dachte ich zuweilen über meine künftige Bestimmung in der Welt nach — und da war es mir immer, als ob mir mein eigenes kleines Dasein zu wenig wäre, um mein ganzes Interesse zu beschäftigen; dann verlor ich mich oft in süßen Träumen, dachte mir einen Kreis von Menschen um mich her, die so genau mit mir vereinigt wären, daß sie sich gleichsam in mein Dasein verwebten, und dann noch einen Kreis von Menschen, und das ging immer weiter bis auf die Tiere und Pflanzen und alle leblosen Geschöpfe. Dies alles wünschte ich so in den Kreis meines Denkens zu ziehen, mit diesem allen nur ein Wesen auszumachen.“[18]

III. Der Mittelpunktsbegriff.

Der für Moritzens Theaterstreben so aufschlußreiche Mittelpunktsbegriff, den wir hier bereits in seiner höchsten Potenz, nämlich als Symbol eines schrankenlosen Machtwillens kennengelernt haben, begegnet uns in seinem Werk sehr häufig. Wenn wir diesem Begriff in seinen verschiedenen Anwendungen durch Moritz nachgehen, so gewinnen wir ein wesentlich umfassenderes Bild und erkennen, daß in ihm weit mehr verborgen ist als eine Versinnbildlichung der Macht. Zunächst hat er eine rein heuristische Bedeutung: „Zu jeder deutlichen Vorstellung gehöret gleichsam ein Mittelpunkt und ein Umkreis — setze ich nun den seynsollenden Mittelpunkt eines Umkreises nicht gerade in die Mitte desselben, so kann ich unmöglich eine deutliche Idee von dem Umkreise erhalten, der eine Theil desselben muß gleichsam aus der Sphäre meiner Betrachtung wegfallen — ich urtheile

[18] „Beiträge zur Philosophie des Lebens“, Bln. 1780, S. 141.

daher falsch — das Wohlgeordnete und Gerade kömmt mir schief und ungerade vor — ich habe die Sache nicht aus dem rechten Gesichtspunkte betrachtet. — Der Mittelpunkt des Umkreises ist der Zweck, worauf sich alles übrige bezieht, wie die Radien eines Zirkels auf den Mittelpunkt desselben — nehme ich nun z. B. einen untergeordneten Zweck für den Hauptzweck, so muß mir nothwendig ein großer Theil der Dinge, die ich aus einem Gesichtspunkte betrachte, unzweckmäßig scheinen — der Cirkel ist nicht gehörig gründet — ich kann die Sache nicht fassen."[19]

Der Mittelpunktsbegriff, der in der oben angeführten Stelle ganz aufs Anthropologische bezogen ist, findet hier seine Anwendung auf das Gebiet des reinen Denkens. Das gleiche Bild, das uns dort als das Symbol des Machttriebes erscheint, versinnbildlicht hier einen anderen Impuls Moritzschen Wesens: Es ist der Drang nach innerer Ordnung und Harmonie. Beide Qualitäten nun, die der unendlichen Macht und die der ewigen Ordnung finden sich in Gott vereint verkörpert. Das All wäre nicht harmonischer Kosmos ohne das Zentrum des Schöpfers, von dem alle Kräfte ausstrahlen, die das Formlose zum Kosmos runden, wie die vom Mittelpunkt ausstrahlenden Radien aus dem Nichts den Kreis formen. Der Dualismus von Gott und Welt, Schöpfer und Geschöpf scheint hier aufgehoben, so wie er in der unio mystica aufgehoben ist: kein Zentrum ohne Kreis, kein Kreis ohne Zentrum, kein Gott ohne Welt, keine Welt ohne Gott.

Das Modell von Kreis und Mittelpunkt ist Moritz bei seinen Reflexionen immer zur Hand, ob es sich um Lösung und Deutung grammatischer oder literarischer, psychologischer oder ästhetischer Probleme handelt: Die Präposition „um" erklärt er aus der Vorstellung von Kreis und Mittelpunkt[20]; in jedem Wort sucht er nach dem herrschenden Mittelpunktslaut[21]; Caroline Herder schreibt ihrem Mann, wie Moritz „darauf gekommen sei, den Mittelpunkt in einem Stück aufzusuchen, so wie alle Radien vom Mittelpunkt ausgehen und sich in den Anfang und Ende verlieren". Sie teilt uns solche Zentren mit, die Moritz in „Egmont", „Werther" und „Clavigo" aufspürte, und wir sind noch heute überrascht von der Überzeugungskraft seiner Intuition.[22] Aus dem gleichen Begriff leitet er ein ästhetisches Grundgesetz

[19] „Magazin zur Erfahrungsseelenkunde". Hrsg. von K. Ph. Moritz, 4. Bd., Berlin 1786. II. Stück, S. 16 ff. (Hervorhebungen im Original).

[20] „Magazin", 1. Bd., Bln. 1783, 2. Stück, S. 107.

[21] „Magazin", 3. Bd., Bln. 1785, 3. Stück, S. 115.

[22] Caroline an Herder. Weimar, 19. 12. 1788. (= Herders Reise nach Italien. Herders Briefwechsel mit seiner Gattin vom August 1788 bis Juli 1789. Hrsg. v. H. Düntzer u. F. G. von Herder. Gießen 1859, S. 203 f.)

ab, das besagt: „jedes . . .ächte Kunstwerk hat einen solchen Punkt in sich, wodurch alle seine Theile, und ihre Stellungen gegeneinander nothwendig werden, und aus diesem Hauptgesichtspunkte betrachtet, sich uns auch als notwendig darstellen.[23] Die Seele denkt er sich „unter dem Mittelpunkte eines Kreises..., welcher mit dem Kreise eins ausmacht...“[24]

Die stark rationale Färbung dieses Moritzschen Denkschemas von Kreis und Mittelpunkt darf uns nicht darüber hinwegtäuschen, daß sie ursprünglicher und gefühlsmäßiger erlebt ist, als manche rechnerische und spielerische Anwendung zunächst vermuten läßt. Ganz deutlich wird das, wenn man sich der Quelle nähert, der das Moritzsche Mittelpunktsdenken entspringt.

Auffallend ist zunächst die Analogie zu Herderschen Gedankengängen, in dessen „Gott“ es heißt: „. . . in einer Kugel treten um einen Mittelpunkt alle Theile gleichartig in Harmonie und Ordnung. Die Kugel ruhet auf sich selbst: Ihr Schwerpunkt ist in der Mitte, ihre Gestalt ist also der schönste Beharrungspunkt gleichartiger Wesen, die um diesen Mittelpunkt in Verbindung treten und mit gleichen Kräften einander das Gegengewicht leisten . . . Denn wenn wir unsrer Phantasie den ungeheuern Flug verstatten, sich das ganze Weltall zu denken: so wird kein Riese daraus, sondern eine Kugel, die auf sich selbst ruhet.“[25] Auch hier handelt es sich um eine sinnlich faßbare Darstellung des Harmoniebegriffs, um das Bild für ein dem Moritzschen entsprechendes mystisch-pantheistisches Gefühl — bei Herder nur bezeichnenderweise ins Dynamische abgewandelt, was bei Moritz noch im Bereich des Statischen und damit der Aufklärung bleibt. Von einem genetischen Einfluß des Herderschen Symbols auf Moritz kann jedoch nicht die Rede sein. Zwar las er den „Gott“ mit großer Bewegung während seines römischen Aufenthaltes, der Mittelpunktsbegriff hat jedoch seinen Niederschlag, wie wir sahen, bereits 1780 in den „Beiträgen zur Philosophie des Lebens“ gefunden, während die Herdersche Schrift erst sieben Jahre später erschien.[26] Die auffallende Ähnlichkeit beider Vorstellungskomplexe führt jedoch auf einen gemeinsamen Ursprung zurück, der in beiden Fällen in

[23] Aus Moritzens Vorlesungen über Kunst. Mitgeteilt bei K. F. Klischnig, Erinnerungen aus den 10 letzten Lebensjahren meines Freundes Anton Reiser. (Bln. 1794, S. 192.) (Hervorhebung im Original.)

[24] „Magazin“, 8. Bd., Bln. 1791, 2. Stück, S. 47.

[25] Herder, Gott. (= Herder, Sämtliche Werke. Hrsg. von B. Suphan, 16. Bd., Bln. 1887, S. 553 f.)

[26] Goethe, Italienische Reise. (= Werke. Hrsg. v. L. Geiger, 8. Bd., Bln. 1908, S. 429, 431, 442.)

der gleichen religiösen Erlebniswelt zu suchen ist: Beide Symbole nämlich müssen als Ausdrucksformen der Mystik verstanden werden.

Wie bei Moritz immer wieder religiöse Erlebnisse und Vorstellungen seinen weltanschaulichen, psychologischen und ästhetischen Reflexionen zugrunde liegen, wenn man ihnen diese Herkunft auch oft nicht mehr ansieht, so ist es auch im Falle des Kreis-Mittelpunkt-Gedankens, der alle seine Schriften durchzieht. Das Bild vom Kreis und seinem Mittelpunkt begegnet uns in der Mystik aller Zeiten und Formen. Schon bei Plotin stellt sich die Verschmelzung des Menschen mit dem Einen, mit Gott als eine Verschmelzung des Zentrums der Seele mit dem Zentrum des Alls dar.[27] Bei Seuse heißt es: „got nach siner gotheit genomen sie als ein vil wite ring, des mitle punt sie allenthalb und der umbswank niene.“[28] In des Sandaeus „Clavis pro theologia mystica“ (1640) nun, diesem Lexikon mystischer Begriffe, das die gesamte mystische Tradition auswertet, und in dessen Deutungen und Umschreibungen der einzelnen Bilder und Gleichnisse wir den Extrakt mystischen Denkens vor uns haben, heißt es: „Centrum animae humanae et locum naturalem esse Deum . . . explicat Blosius in Ind. spir. c. 5 n. 4.“ Als weiteren Zeugen für die Auffassung von Gott als Mittelpunkt eines gedachten Kreises führt Sandaeus noch Ruysbroeck an. („Spiritu excedamus necesse est in eam ipsam supracreatam essentiam, in ipsum usque centrum aeternum. — Ruysbr. de 7 custod. c. 21.“) Eine entscheidende Abwandlung dieses auf Gott als den Mittelpunkt bezogenen Denkens finden wir nun bei Sandaeus selbst: „Mysticus . . . considerat se ut centrum, Deum ut sphaeram, cuius medium in ipso aspiciente est. Circumferentiae autem terminus nullus est.“[29] Das ganze Kreis-Mittelpunkt-Denken erscheint in dieser letzten Stelle im barocken Sinne anthropozentrisch umgeformt. Nicht mehr Gott ist das Zentrum aller Dinge, sondern der Gottsucher. Gott selbst erscheint als der Kreis. Es ist dies eine Entwicklung, die dem mystischen Streben nach „Überformung“ in Gott schon immanent ist. Dieser Anthropozentrismus wird freilich gleich gemildert, wenn Sandaeus nun andererseits Gott doch auch wieder als Mittelpunkt des Mystikers ansieht („. . . cuius medium in ipso aspiciente est“). Bei Silesius, der ja in hohem Maße auf der „Clavis“ des Sandaeus fußt, und in

[27] Vgl. F. Heinemann, Plotin. Forschungen über die Plotinische Frage, Plotins Entwicklung und sein System. Lpz. 1921, S. 296, Vgl. auch S. 244, 283.

[28] Seuse, Deutsche Schriften. Hrsg. v. K. Bihlmeyer, Stuttg. 1907. S. 191.

[29] Die Sandaeus-Stellen sind zitiert nach M. Hildburgis Gies. Eine lateinische Quelle zum „Cherubinischen Wandersmann“ des Angelus Silesius (= Breslauer Studien zur historischen Theologie, Bd. XII., Breslau 1929), S. 101.

dem die mannigfaltigsten neuplatonischen, mystischen und pansophischen Strahlen aufgefangen und gebrochen werden, kommt diese Ambivalenz ganz klar zum Ausdruck, wenn es unter der Überschrift „Gott ist mein Punkt und Kreis" heißt:

„Gott ist mein Mittelpunkt, wenn ich ihn in mich schließe,
Mein Umkreis dann, wenn ich aus Lieb' in ihn zerfließe."[30]

Die gleiche Umformung der ursprünglichen mystischen Anschauung vom göttlichen Mittelpunkt, die der höheren Selbsteinschätzung des Individuums, wie sie Renaissance und Barock mit sich brachten, entspricht, begegnet uns nun auch in der Entwicklung Moritzens. Es ist selbstverständlich, daß sein eigener Mittelpunktsbegriff zunächst ausgeht von der Formung, die diese alte mystische Vorstellung bei Madame Guyon findet, deren quietistische Lehren seine Religiosität so entscheidend bestimmt hatten. Hier ist der quietistischen Doktrin entsprechend der Mittelpunkt so ausschließliches Symbol der zentralen Kraft Gottes, daß der Kreis (die Kreaturwelt) fast seines Eigenwertes entkleidet scheint und keine andere Funktion mehr hat, als sich willenlos und entselbstet vom Zentrum aller Dinge anziehen und aufsaugen zu lassen: die Seele „... fühlt, daß sie nicht geschaffen worden für das Eitle und Nichtige, daß vielmehr ihr Mittelpunkt und Endziel außer der Zeit liege, und daß keine Ruhe für sie zu hoffen sei, es werde dann das verlorene Zentrum wiedergewonnen."[31] Sollte die Seele des Mystikers im ursprünglichen Sinne sich mittels aller Gefühls- und Willenskräfte dem göttlichen Zentrum nähern und sich schließlich mit ihm vereinigen, so sind für die Quietisten alle emotionalen Antriebe vom Übel. Es wird nichts andres gefordert als völlige Leere. Die Wirkung dieser quietistischen Anschauung auf das Selbstbewußtsein wird von Moritz ganz klar erkannt: „Die wahre Existenz schien ihm (Reiser) nur auf das eigentliche Individuum begrenzt zu sein — und außer einem ewig unveränderlichen, alles mit einem Blick umfassenden Wesen konnte er sich kein wahres Individuum denken. — Am Ende seiner Untersuchungen dünkte ihm sein eignes Dasein eine bloße Täuschung, eine abstrakte Idee — ein Zusammenfassen der Ähnlichkeiten, die jeder folgende Moment in seinem

[30] Angelus Silesius, Cherubinischer Wandersmann. Eingeleitet und erlt. von W.-E. Peukkert (= Sammlung Dieterich, Bd. 64. Lpzg. o. J.), S. 93 (III, 148). Vgl. für die verschiedenen Formen des Mittelpunktsbegriffs auch II, 242; IV, 158; V, 212. — (Hervorhebung im Original).

[31] Madame de la Mothe Guyon, Die Ströme. Nach einer deutschen Ausgabe aus dem Jahre 1817. (Mühlheim-Ruhr 1921) S. 14. — (Hervorhebung im Original.)

Leben mit dem entschwundenen hatte."[32] D. h. mit anderen Worten: allein Gott hat Existenz. Eine solche Entleerung des Ichs nun, die das eigentliche Ziel des quietistischen Glaubens war, muß auf die jugendliche Psyche im höchsten Maße zerstörerisch wirken, ist doch jeder kindlichen und jugendlichen Seele ein intensives Streben nach Ausbildung und Formung der eigenen Individualität immanent. Die Phantasie- und Gefühlsferne eines Glaubensweges, der Moritzens affektiver jugendlicher Seele verleidet war, zumal er unter Qualen an ihm scheiterte und scheitern mußte, ließ ihn diese Guyonsche Definition der Beziehung von Schöpfer und Geschöpf nicht annehmen, sondern legte den Grund zu einer Umformung dieses Zentrumsbegriffes.

Dieser quietistische Zentrumsbegriff wird nämlich von Moritz nicht nur säkularisiert, indem er ihn, wie wir sahen, auf alle Sparten seiner wissenschaftlichen Bemühungen anwendet, sondern er findet seinen Gegenpol in einer Vorstellung, die das ursprüngliche Verhältnis Gott-Geschöpf nicht nur im Sinne der angeführten Stellen bei Sandaeus und Angelus Silesius umkehrt, sondern die letzte Konsequenz aus dieser Umkehrung zieht: Wenn wir Gott aus dem Mittelpunkt der Dinge verdrängen, uns selbst dort ansiedeln und Gott nur mehr als den Umkreis dieses Zentrums fassen, so ist es nur noch ein letzter Schritt, die menschliche Seele, die ja jetzt den Ort Gottes einnimmt, Gott selbst zu substituieren. Diese Gleichsetzung des Menschen mit Gott, ohne daß ihr etwa eine völlige Vernichtung des Ichs voraufginge, widerspricht der quietistischen Form der Mystik vollkommen, so sehr der Mystik an sich die Möglichkeit einer solchen Entwicklung innewohnt. Man denke an des Angelus Silesius:

„Ich weiß, daß ohne mich Gott nicht ein Nu kann leben,
Werd ich zunicht, er muß von Not den Geist aufgeben."[33]

Angelus Silesius will freilich diese Vergottung des Mystikers, wie er in einer Anmerkung sagt, nur für die schon mit Gott mystisch vereinte Seele gelten lassen. Aber es ist klar, daß sie von der völligen Aufgabe des Ichs und seinem restlosen Aufgehen in der Gottheit, wie es die quietistische Form der Mystik fordert, weit entfernt ist.

Die Herkunft der Moritzschen Sehnsucht, selbst Mittelpunkt des Alls zu werden, läßt sich also nicht ohne die Berücksichtigung seiner religiösen

[32] „Reiser", S. 257.
[33] Angelus Silesius, Cherubinischer Wandersmann. Peuckertsche Ausgabe, S. 2 (I, 8) und S. 226.

Erfahrungen erklären. Moritz macht hier denselben Entwicklungsgang von einer ichfeindlichen Form zur Ich-Vergottung durch, der den einen, den magischen Weg der mystischen Entwicklung durch die Jahrhunderte überhaupt bezeichnet. Auch bei Moritz drängt die unterdrückte und eingeengte Seele nach Entfaltung und Herrschaft. In dieser Neuformung selbst bleibt er jedoch immer an Bild und Vorstellung der Mystik gebunden.

Noch ein einziges Zwischenglied fehlt uns, um den Weg vom mystischen Kreis-Mittelpunkt-Denken zur Theaterleidenschaft Moritzens begreifen zu können. Wenn er danach drängt, „...sogar Tiere, Pflanzen und leblose Kreaturen, kurz alles, was ihn umgab, mit in die Sphäre seines Daseins hineinzuziehen, und alles müßte sich um ihn, als den einzigen Mittelpunkt, umherbewegen...", so heißt das nichts anderes als: den Platz Gottes als des Schöpfers aller organischen und anorganischen Natur einnehmen wollen.[34] Die besondere Nuancierung seiner Gottesvorstellung nun, die sich in Moritzens Drang nach dem Theater ausspricht, entstammt auch wieder mystischem Denken. Es ist die von Plato vorgebildete, im Neuplatonismus weiter ausgeführte Auffassung von Gott als dem großen Spieler, dessen Existenz sich erst im Selbstgenuß des Spiels erfüllt. Diesen Selbstgenuß gewinnt er im Spiel mit seinen „tausendmillionen Organen", von denen in solchem Zusammenhange bezeichnenderweise Herder, dessen Beeinflussung durch die Mystik wir schon im Hinblick auf den Mittelpunktsgedanken gestreift haben, in dem Briefe vom 20. 12. 1784 an Friedrich Heinrich Jacobi schreibt. Wir bedienen uns auch hier wieder der sinnfälligsten und schlagkräftigsten Formulierung dieser mystischen Vorstellung, wie wir sie bei Angelus Silesius finden:

„Gott spielt mit dem Geschöpfe.
Dies alles ist ein Spiel, das ihr die Gottheit macht;
Sie hat die Kreatur um ihretwilln erdacht.[35]

Schließlich kennt auch die Guyon die Vorstellung vom Spiel Gottes mit der Seele.[36]

Eine Verbindung des Mittelpunktsbegriffs mit dem Theater liegt einer Zeit, die im Theater die höchste Ausprägung ihrer Sehnsucht nach Spiel

[34] „Reiser", S. 32.

[35] Angelus Silesius, Cherubinischer Wandersmann. Peuckertsche Ausgabe, S. 64 (II, 198). — (Hervorhebung im Original.)

[36] Vgl. G. Misch, Die Autobiographie der französischen Aristokratie des 17. Jahrhunderts (= Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 1. Bd. Halle 1923, S. 184).

und ihrer Auffassung vom Spiel gefunden hat, nahe. Nirgends wird diese Verschmelzung von säkularisiertem mystischen Gedankengut mit dem Theater jedoch so für das eigene Wesen bedeutsam vollzogen wie bei Moritz. Wir sahen, wie sein Sehnen danach geht, sich Gott gleich zu setzen, wie der Gedanke an Herrschaft über alle Formen der Natur ihn berauscht, und wissen, wie wenig die Lage der Zeit diesem Drängen nach Macht entgegenkam. Darüber hinaus geht es ihm jedoch darum, im schauspielerischen Wirken das realisieren zu können, was ihn am Mittelpunktsgedanken so besonders anzieht: die Harmonisierung des Ichs mit dem All. So wie in diesem Symbole Kreaturwelt und Schöpfermacht harmonisch vereint erscheinen, so kann der Schauspieler in der magischen Sich-An-verwandlung unzähliger Seinsformen und ihrer Darstellung eine Einheit herstellen zwischen seinem Schöpfer-Ich und der Welt; und wie Gott sich in den „tausendmillionen Organen", mit denen er spielt, selbst genießt, so empfindet der Künstler die Individualitäten, indem er sie in sich aufnimmt, sie sich harmonisiert und sie als Teil seiner selbst schließlich wieder von sich gibt, als Emanationen der eigenen Schöpferkraft, und genießt den Rausch dieser unbegrenzten Produktion. Die Auffassung des Angelus Silesius mit ihrer Gegenüberstellung von Schöpfer und Geschöpf erscheint bei Moritz nun freilich gewandelt, und zwar gewandelt im Sinne der quietistischen Erfahrungen seiner Jugend mit deren Betonung der Ausschließlichkeit Gottes. Gegenüber dieser Ausschließlichkeit göttlicher Macht gibt es keine Möglichkeit, als individuelles Wesen zu bestehen, und es bleibt der Seele Moritzens, der es ja von Anfang an um Ausbildung und Erfüllung ihrer Individualität geht, nur ein gewaltsamer Sprung: Sie rettet ihre Substanz, indem sie sich selbst als göttliches Wesen erlebt. Hier liegt der letzte Grund für Moritzens Theaterleidenschaft.

Hier liegt auch der Grund dafür, daß sich diese Theaterleidenschaft nun gerade in der Darstellungskunst selbst auszuwirken sucht. Wenn man das Bild von Gott als dem großen Spieler, wie es Angelus Silesius sieht, auf die Sphäre des Theaters übertragen wollte, müßte man freilich eher an einen großen Regisseur denken, der sich sämtlicher ihm zur Verfügung stehender Geschöpfe bedient, um sein Spiel zu entwickeln und sich selbst darin zu genießen. Daß von einer solchen Vorstellung bei Moritz nie etwas zu spüren ist, liegt nicht etwa an der historischen Situation des Theaters seiner Zeit, in der der Begriff der Regie noch nicht existierte — schließlich waren bei Ekhof und Schröder ja schon deutliche Ansätze zu bemerken —, nein, die Moritzsche Sehnsucht, Schauspieler zu werden, ist in ihren Ur-

sprüngen nur zu begreifen, wenn man sich vor Augen hält, daß in dieser von ihm erstrebten Lebensform seine Seele allein Erlösung zu finden hofft aus dem Dilemma Gott und Ich. Wo es keine Möglichkeit gab, neben der Allmacht Gottes zu bestehen, blieb nur die Wahl, entweder zu verlöschen oder sich selbst zum Gott zu machen; und zwar zu einem Schöpfer-Gott, der sich keiner Welt gegenüber sieht, mit der er spielt, sondern der in allen Formen der Endlichkeit nur sich selbst erlebt.

Im Schauspieler, und nur im Schauspieler verkörpert sich der gleiche Schöpferbegriff in ganzer Reinheit: Auch im Schauspieler ist keine Trennung mehr zwischen Schöpfer und Schöpfung, zwischen Bildungskraft und Material. Die Frage nach Subjekt und Objekt wird gegenstandslos vor der Einheit des Schöpfers, die beides in sich umfaßt. Nicht im Sinne der echten Mystik handelt es sich hier um ein völliges Aufgehen des Ichs im All und damit in Gott, sondern im Gegenteil um eine Aufsaugung des Alls in das Ich: Das Individuum gibt sich nicht auf, um sich in Gott zu „überformen", sondern es „überformt" sich selbst im magischen Sinne, um schließlich Gott zu sein.

IV. Theatersehnsucht und Palingenesiegedanke.

Die gleiche Tendenz nach Expansion, die im Mittelpunktsbegriff symbolisiert ist, finden wir, nun von der Kategorie des Raums auf die der Zeit übertragen, im Palingenesie-Motiv wieder, das uns zum ersten Male bereits in Moritzens merkwürdigem Jugendwerk „Blunt oder der Gast" (1780) begegnet — einem dramatischen Fragment, das in seinem Spiel mit der Illusion die Technik der Tieckschen Märchenkomödien vorwegnimmt.[37] Blunt, dessen Existenzbewußtsein in seiner Labilität dem seines Autors ähnelt, bei dem wie bei Moritz das Unterscheidungsvermögen zwischen Traum und Wirklichkeit, Vorstellung und Wahrheit oft getrübt erscheint, befindet sich in der verzweifeltsten materiellen Lage. Doch weniger die physische Not als ein aus dieser resultierendes soziales Minderwertigkeitsgefühl veranlaßt ihn, den Gespinsten seiner Phantasie nachzugeben und einen Fremden, der in seinem Hause Obdach gesucht, zu ermorden, um mit dessen Geld zugleich Achtung und Wertschätzung seiner Umwelt wiederzuerringen. Bald nach geschehener Tat entdeckt er, daß der Gast niemand anders als sein Sohn war, der nach langer Abwesenheit von Hause

[37] Veröffentlicht in „Litteratur- und Theaterzeitung", Bln. 1780. II, S. 385—399; III, S. 449—456; S. 513—527.

die erste Nacht unerkannt unter dem Dache seiner Eltern verbringen wollte, um am nächsten Morgen umso festlicher Begrüßung und Versöhnung nach langem Zerwürfnis in eins feiern zu können. Im Entsetzen über die traumgeborene Tat, für die er sich nicht voll verantwortlich fühlt, fleht Blunt zur Phantasie, die in Glück und Qual immer die wahre Göttin seiner Seele war: „O daß doch dies alles ein Traum wäre! — daß es ein Traum wäre! —". Die Phantasie erscheint leibhaftig als Deus ex machina: sie dreht das ganze Geschehen auf den Kulminationspunkt zurück; Blunt selbst, gewissermaßen palingenesiert, handelt nun so, daß alles zum glücklichen Ausgang kommt: „Ich bin aus einem schweren Traum aufgewacht, aus einem schweren Traum!"[38] — Gewiß eine sehr handfeste Palingenesie, in der es vor allem um ein Neubeginnen des äußeren Handlungsablaufs und weniger des Individuums geht — und doch liegt bereits hier die spezifisch Moritzsche Form der Sehnsucht nach Wiederverkörperung deutlich vor unseren Augen: es ist die Sehnsucht nach Auslöschung der mit Not, Verzweiflung und sozialer Unterdrückung beladenen Existenz und ihrem Wiederaufleben in reinerer, edlerer und glücklicherer Gestalt — in dieser Welt.

Auch die Palingenesie-Vorstellungen, wie sie der „Reiser" schildert, wollen dem unter dem Druck der Umstände und der eigenen körperlich-seelischen Disposition fast erliegenden Selbstbewußtsein die Fata Morgana einer künftigen Erhöhung des erniedrigten Ichs innerhalb dieser Welt vorgaukeln: der durch ein skrofulöses Fußleiden gepeinigte und von aller Verbindung mit der Außenwelt abgeschlossene Knabe Anton Reiser soll in Pyrmont Heilung finden und zugleich bei dem Führer der quietistischen Sekte über seine religiösen Fortschritte Zeugnis ablegen; „. . . seine Einbildungskraft malte ihm dort eine Art von Tempel, worin er auch als Priester eingeweiht und als ein solcher zur Verwunderung aller, die ihn kannten, zurückkehren würde."[39] Erinnern wir uns, daß die Sehnsucht Moritzens nach dem geistlichen Stande eine Vorstufe seines Theaterstrebens war, so geraten wir nicht in Versuchung, den hier mit den äußeren Attributen der Religion verknüpften Gedanken an eine Wiedergeburt bereits als Andeutung eines echt religiösen, d. h. auf Wiederverkörperung nach dem leiblichen Tode in einer transzendenten Welt zielenden Palingenesie-Strebens aufzufassen. Und tatsächlich sollen sich diese Palingenesie-Vorstellungen, die wir im Gegensatz zu den jenseitsverhafteten und im Hinblick auf ihren

[38] „Blunt", a.a.O., S. 518 ff.
[39] „Reiser", S. 22 f.

Uranlaß als soziologische bezeichnen können, recht bald mit der Idee des Theaters verbinden; und zwar zunächst in der naheliegenden Form, daß in der ruhmumglänzten Existenz des Schauspielers eine Auferstehung aus dem Schattendasein des realen Lebens erhofft und erahnt wird. So strebt Moritz Jahre hindurch nach Rehabilitierung in einer Rolle, die seinen wahren Wert vor aller Welt enthüllen soll. Als die Schule den „Clavigo" aufführen will, hält er nun endlich den Zeitpunkt für gekommen, in der Titelrolle wie ein Phönix aus der Asche aufzuerstehen.[40] Noch klarer wird diese Hoffnung, sich nach einem bürgerlichen Tode zu einer neuen sozialen Existenz emporläutern zu können, in dem Augenblick, als Moritz den festen Entschluß faßt, der sozialen und seelischen Unterdrückung des Hannoverschen Daseins zu entfliehen, um sich bei der Ekhofschen Bühne die Vorbedingungen für eine künftige Palingenesie zu schaffen: „.... von da aus wollte er denn, wenn ihm dies gelänge, seine Schulden in Hannover bezahlen und seinen guten Ruf wieder herzustellen suchen, indem er dort gleichsam wieder aufstände, nachdem er hier bürgerlich gestorben wäre. — Dies letzte war ihm inbesondre eine der angenehmsten Vorstellungen, womit er sich trug. —"[41]

In diesem Zeugnis erkennen wir auch die enge Verknüpfung des Moritzschen Wandertriebes mit dem Palingenesie-Gedanken. Scheiden vom Orte bedeutet gerade bei Moritzens so eng an die Idee des Ortes gebundenem Existenzbewußtsein Aufhören der Existenz, Erlebnis des neuen Orts zugleich Werden einer neuen, und, wie er hofft, höheren Seinsform: „Von seinen Freunden sich trennen, um sich ihnen in einer interessantern Gestalt aufs neue wiederzugeben, das war das größte Vergnügen, was er sich bei seinen Reisen dachte."[42] Diese merkwürdige Nuancierung des Wandertriebes geht also weit über das hinaus, was man sonst unter „deutscher Wandersehnsucht" versteht. Aus diesem Grunde trägt auch Moritzens Sehnsucht nach Italien ein wesentlich anderes Gesicht als die der sonstigen deutschen Romfahrer. Das Ziel ist hier nicht Erlebnis italienischer Kunst und italienischer Landschaft, sondern Wiedergeburt der eigenen Existenz, die vor allem durch die unerwiderte Neigung zur Bergrätin Standke in Berlin dem Zerbrechen nahe gewesen war.

[40] „Reiser", S. 343.

[41] „Reiser". S. 362.

[42] J. Christian Moritz an Jean Paul. Brief vom 1. 8. 1795. (Abgedruckt bei H. Eybisch, Anton Reiser. Untersuchungen zur Lebensgeschichte von K. Ph. Moritz und zur Kritik seiner Autobiographie.) (= Probefahrten. 14. Bd., Lpz. 1909.)

Auf dem Wege zur Ekhofschen Truppe in einer Epoche „freiwilliger Entsagung aller Bequemlichkeiten" überkommt Moritz das beseligende Vorgefühl einer Wiedergeburt: „.... er fühlte sich nun beinahe wie ein Wesen, das über alle irdische Sorgen hinweggerückt ist ....". Auch hier bleibt Moritz eng gebunden an die Vorstellung einer Palingenesie in der Realität, was in der folgenden Verknüpfung des Motivs mit der Welt der gesellschaftlichen Wirklichkeit ganz deutlich offenbar wird: „Unmerklich aber schlich sich denn doch ein Gedanke mit unter, der sein gegenwärtiges Dasein, damit es nicht ganz zum Traume würde, wieder an das vorige knüpfte. Er stellte sich vor, wie schön es sein würde, wenn er nach einigen Jahren in dem Andenken der Menschen, worin er nun gleichsam gestorben war, wieder aufleben, in einer edlern Gestalt vor ihnen erscheinen und der düstere Zeitraum seiner Jugend alsdann vor der Morgenröte eines bessern Tages verschwinden würde. — Diese Vorstellung blieb immer fest bei ihm — sie lag auf dem Grunde seiner Seele, und er hätte sie um alles in der Welt nicht aufgeben können; alle seine übrigen Träume und Phantasien hielten sich daran und bekamen dadurch ihren höchsten Reiz. — Der einzige Gedanke, daß er dieselben Menschen, die ihn bis jetzt gekannt hätten, niemals wiedersehen würde, hätte damals alles Interesse aus seinem Leben hinweggenommen und ihm die süßesten Hoffnungen geraubt."[43] Wieder erscheint hier die Palingenesie als das Mittel, um die erstrebte Wirkung, neue Geltung in einer Sozialwelt nach voraufgegangenem bürgerlich-sozialen Tode zu erreichen. Eine Wirkung, die ihrerseits wieder das verlorengegangene Selbstgefühl erneuert und damit das ersehnte Existenzbewußtsein begründet.

Wirkung der neuen Existenz ist jedoch nirgends in solcher Breite möglich wie auf der Bühne. Hörbar, sichtbar und spürbar kann Moritz hier aus erster Hand die Rehabilitierung entgegennehmen — und zwar die Rehabilitierung seiner ganzen Existenz in ihrer Totalität; denn da seine Präexistenz unter den schwersten Verdrängungen geistiger, seelischer und körperlicher Art zu leiden hatte, muß er sich in der Wiedergeburt seines Ichs auch total erneuern und in dieser Erneuerung bestätigen lassen. Als Schauspieler allein kann er nun aus allen Schichten menschlichen Seins heraus unmittelbar handeln und wirken. Die Qualen seiner Jugend hatten das Gefüge der ganzen Persönlichkeit so tief erschüttert, daß die instinktive und besessene Hinwendung zu einer Lebensform, deren vergötterte Vertreter ihm zum mindesten in den Augenblicken ihrer darstellerischen

[43] „Reiser", S. 372.

Produktion das Erlebnis geschlossener, zusammengefaßter und bis in die kleinste Regung aus dem Zentrum der organischen Persönlichkeit lebender Individuen vermittelten, nur zu gut zu begreifen ist.

Ob wir aber die Wirkungsmöglichkeit, die einer Wiedergeburt der Moritzschen Individualität im Bereich des Theaters gegeben ist, oder die Möglichkeit, hier in besonderer Weise Schwächen der ursprünglichen Existenz auszugleichen, ins Auge fassen — immer befinden wir uns noch an der Peripherie des Fragenkreises, der die Beziehungen des Palingenesie-Erlebnisses zum Theater-Erlebnis umschließt. In die Mitte treffen wir, wenn wir uns dem schauspielerischen Schaffensvorgang als solchem nähern. Der Drang nach immer neuen Wiedergeburten kann in dieser Welt nirgends so umfassende Verwirklichung finden wie in der Seinsform des Schauspielers. Jede Rolle ist eine neue Palingenesie. Das Hineinschlüpfen des Künstlers in die Rolle ist nichts anderes als ein reineres, alles Zufälligen entkleidetes Wiederauferstehen nach Brechung der bisherigen Individualität. Jeder neuen Geburt muß ein neues Sterben vorangehen, jeder künstlerischen Schöpfung eine Entselbstung des Schöpfers — diese Erkenntnis, die Moritz aus dem Scheitern seiner eigenen schauspielerischen und dichterischen Bestrebungen schließlich gewinnen sollte, umkreist der letzte metaphysische Teil seiner ästhetischen Abhandlung „Über die bildende Nachahmung des Schönen" immer aufs neue. Echt quietistisch heißt es dort: „. . . in der Duldung liegt der Kern zu jeder höhren Entwicklung."[44] Mit dem Wort „Duldung" wird vom künstlerischen Menschen verlangt, daß er über sich selbst hinwegspringt — ein Passiv-Sein also durch Energieleistung. Selbstentäußerung ist die Voraussetzung der Bildnerkraft, wie sie Voraussetzung der Palingenesie ist. Der Gedanke der christlichen Selbstüberwindung wird hier in den ästhetischen sowohl wie in den weltanschaulichen Raum verlagert: Entpersönlichung erscheint als oberste Zielsetzung. Wie in dem wiedergeborenen Ich, so bleibt auch in der künstlerischen Schöpfung „. . . das veredelte Dasein . . . zurück"; „was von dem bildenden Wesen sich zerstört, ist sein Phantom."[45] Die Herkunft dieser ästhetischen Palingenesie-Vorstellung wird deutlich, wenn man sich der Worte der Madame Guyon erinnert: „Gott baut, indem er niederreißt, und gibt das Leben, indem er tötet." Aus allen geschilderten Beispielen wird jedoch klar, daß

[44] „Über die bildende Nachahmung des Schönen." Hier zitiert nach dem Abdruck in „Deutscher Geist". Ein Lesebuch aus zwei Jahrhunderten. Hrsg. von O. Loerke und P. Suhrkamp. 1. Bd., Bln. 1940, S. 302.

[45] „Bildende Nachahmung", S. 303.

der Gedanke an Wiedergeburt sich bedeutungsmäßig und chronologisch primär vom realen Existenzbezug her entwickelt. In der soziologischen Notsituation liegt die Wurzel der Moritzschen Sehnsucht nach Palingenesie, und die Erhebung des Motivs ins Religiös-Absolute erscheint erst als Sublimierung des Lebensmäßigen.

Diese lebensmäßig begründete Hinneigung zum Wiederverkörperungsgedanken aber ist Moritz ursprünglich mitgegeben: Alle seine proteushaften Lebensbewegungen, die ihn von einer beruflichen Existenz zur anderen treiben, so daß er uns abwechselnd als Schauspieleleve, Student, Erzieher, Journalist, Lehrer, Professor der Kunstakademie und Mitglied der Akademie der Wissenschaften begegnet — von den beruflichen Lebensformen ganz zu schweigen, die im Bereich seiner Phantasie beschlossen bleiben, — die ihn von einer Gegend in die andere jagen, so daß ihm ein längerer Aufenthalt an einem und demselben Orte unerträglich wird und er sich diesen räumlichen Fesseln krampfhaft und wie einem inneren Zwange folgend immer wieder entwindet — man denke an den völlig unvorbereiteten plötzlichen Aufbruch nach England und an die Flucht nach Italien —, die ihn allen divergierenden Geistesströmungen in die Arme werfen, so daß er uns abwechselnd als Kind der Aufklärung, der Mystik, der Empfindsamkeit, des Sturm und Drangs, der Romantik begegnet — alle diese proteushaften Lebensbewegungen entstammen ja der Sehnsucht nach einer innerweltlichen Palingenesie. Was Wunder, daß alle diese Palingenesierungstendenzen schließlich münden in das Streben nach einer Daseinsform, die solch proteushaftes Existieren rein verkörpert: der schauspielerischen.[46]

[46] Im Gegensatz zu Rudolf Unger, der eine „bürgerlich-realistische" Form des Palingenesie-Gedankens bei Moritz nur kurz anführt, scheint uns diese in Moritzens Seele immer wieder gerade in den Tiefpunkten seiner gesellschaftlichen Geltung aufbrechende Sehnsucht nach Wiedergeburt primär soziologisch fundiert zu sein. (R. Unger, Zur seelengeschichtlichen Genesis der Romantik. Karl Philipp Moritz als Vorläufer von Jean Paul und Novalis = Zur Dichtungs- und Geistesgeschichte der Goethezeit. Ges. Studien. Bln. 1944. S. 162.) Auch der Palingenesie-Begriff steht zunächst und vor allem ganz innerhalb der realen Bezüge und muß, wie so viele andere Vorstellungen, Impulse, Wünsche und Träume Moritzens gewissermaßen unter dem Zeichen der Verdrängung gesehen werden. — Zu den von Unger für die deutsche Geistesgeschichte des 18. Jahrhunderts erschlossenen Arten des Palingenesie-Gedankens tritt nun die Moritzsche Sonderform einer soziologisch gegründeten Sehnsucht nach Wiedergeburt, und zwar primär in der diesseitigen, sekundär in der jenseitigen Welt, die sich vermutlich auch bei anderen Vertretern des gleichen Zeitraums — und sei es nur implicit — nachweisen läßt. (Vgl. R. Unger, Zur Geschichte des Palingenesie-Gedankens im 18. Jahrhundert = Aufsätze zur Literatur- u. Geistesgeschichte, Bln. 1929, S. 1—16 und R. Unger, Der Unsterblichkeitsgedanke im 18. Jahrhundert und bei unseren Klassikern = Zur Dichtungs- und Geistesgeschichte der Goethezeit. Ges. Studien. Bln. 1944, S. 9—36.)

V. Karl Philipp Moritz als Spiegel der allgemeinen Problematik der Zeit.

Fassen wir das Ergebnis unserer Betrachtung der Moritzschen Theatromanie zusammen, so stellt sich die Sehnsucht nach der Bühne, genauer gesagt, das inbrünstige Streben nach dem Beruf des Schauspielers bei Moritz nicht als echte ästhetische Leidenschaft dar. Diese Situation nun trifft nicht auf Moritz allein zu, sondern ist weithin symptomatisch für das Verhältnis des Deutschen seiner Zeit (vielleicht des Deutschen überhaupt?) zum Theater. Mit vollem Recht jedoch betrachtet sich Moritz als Protagonisten dieser Problematik.

Seine ganze Generation lebt vom christlichen Erbe, nur werden religiöse Begriffe und Vorstellungen — wie Schöpfer und Unendlichkeit — jetzt ihres transzendenten Sinnes entkleidet und ins Diesseits projiziert. Der Einzelne begnügt sich nicht mehr mit dem Glauben an ein wahres Sein im Jenseits, sondern will bereits in Zeit und Raum absolut werden. Dieser Drang nach Verabsolutierung des Ichs im Diesseits ist nun den stärksten Hemmungen ausgesetzt. Das soziale Gefüge der Zeit, die Enge der Kleinstaaterei und die Unterdrückung durch Landesfürsten und Adel verhindern eine Ausstrahlung des mächtigen Impulses in der Realität.

Ein einziger Ausweg nur bleibt der so mannigfach unterdrückten Jugend dieser Generation: Die geschilderten, um eine Auswirkung in der Realität gebrachten Antriebe nehmen die Wendung ins Ästhetische. Im Ästhetischen eröffnet sich ein Bezirk, in den die Herrschaft des Absolutismus nicht mehr hineinreicht, aus deren enger Wirklichkeit man mit Macht hinausdrängt. Hier endlich darf man hoffen, sich selbst als Absolutum erleben zu können.

In der Entwicklung des Karl Philipp Moritz nun, der als ein Schnittpunkt der geistesgeschichtlichen Strömungen überhaupt zu gelten hat, manifestiert sich diese allgemeine Dialektik der Zeit aufs deutlichste. Das Christentum behält in seinem Leben eine übergeordnete Stellung; die Aufklärung bestimmt die Färbung und Richtung der ursprünglich religiösen Impulse in der angedeuteten Weise. Die soziologische Struktur der Zeit hemmt deren Verwirklichung in der Realität. Allein in der ästhetisch-theatralischen Sphäre scheint ihre Entfaltung möglich.[47]

[47] Hier kann nur eine Zusammenfassung der Ergebnisse vorgelegt werden, die eine für den Druck vorbereitete Arbeit des Verfassers „Die lebensmäßige Funktion des Theaters bei Karl Philipp Moritz" entwickelt. Dort findet sich auch eine ausführliche Darstellung der inneren Abkehr Moritzens vom Theater, die hier nicht mehr behandelt werden konnte.

Somit vermag eine Betrachtung der Problematik des Karl Philipp Moritz die Augen zu schärfen für die gleichzeitigen und späteren Geistesströmungen und Seelenhaltungen im allgemeinen, die im wesentlichen das gleiche Bild bieten. Was so für die Gesamtheit der deutschen Entwicklung wohl weithin zutrifft, — ganz gewiß gilt es für die deutsche Theatromanie vom Sturm und Drang bis zur Romantik, die alle vier Komponenten in sich zusammenfaßt.

Besprechungen.

Wilhelm Emrich, Die Symbolik von Faust II. Sinn und Vorformen. Berlin 1943, Junker und Dünnhaupt. 560 S.[1]

Die ins Riesenhafte geschwollene *Faust*-Literatur wird hier abermals um einen stattlichen Band vermehrt, der nur scheinbar einer Spezialfrage gewidmet ist, in der Tat aber als eine Art von Gesamtkommentar zum zweiten Teil der Goethischen Dichtung sich ausweist. Denn Emrich will nicht Bausteine zutragen und Lücken füllen, er will ein neues Gebäude aufrichten. Er geht aus von einer umfassenden Kritik an der bisherigen *Faust*-Forschung, die in der Einleitung grundsätzlich zur Sprache kommt und dann im Text wie in den Anmerkungen als ständige Begleitmelodie fortklingt. Man kann ihr der Sache nach großenteils zustimmen und wird ihre Schärfe nur da gemildert wünschen, wo sie auf einem überspannten Evidenzanspruch zu beruhen scheint, den keine Geisteswissenschaft jemals erfüllen kann und den auch Emrich selber nicht erfüllt. Über die hier gegebenen Grenzen hat uns Dilthey mit seiner Lehre vom historischen Verstehen ein für allemal die Augen geöffnet (gerade weil er, was Emrich S. 511 bedauert, den Schnitt zwischen Natur- und Geisteswissenschaft vollzog — der keineswegs eine Aufhebung der Goethischen Lebenseinheit von Natur und Geist besagt). Wenn wir vor der Widersprüchlichkeit der bisherigen *Faust*-Deutungen ratlos stehn, so zeugt das nicht allein von unrichtiger Sehweise; es kündet auch von der Problematik einer Forschung, die mit notwendig beschränkten Erkenntnismitteln um unausmeßliche Ziele ringt.

Emrich sucht nach einer neuen Position, die gesicherte Ergebnisse verheißt. Er strebt nach einem Verständnisprinzip, das weder außerdichterische Sachzusammenhänge noch subjektive Meinungen in das Kunstwerk hineinspiegelt, das also aus der Mitte des künstlerischen Vorgangs heraufwächst, aber anderseits auch nicht in bloßen Formkategorien hängen bleibt, sondern ins Innere der Goethischen Absichten vorzudringen gestattet. Er findet es im Studium der dichterischen Symbole; und zwar in einem symbolgenetischen Verfahren, das sich gegen die früher übliche Motivgeschichte streng absetzt. Die äußere Herkunft der Stoffelemente interessiert ihn nicht; er spürt vielmehr den Vorstufen der *Faust*-Symbole innerhalb des Goethischen Gesamtwerkes nach und erhellt sich diese spätgoethische Symbolwelt als Endglied einer bis in die Frühzeit zurückreichenden Kette von Bildschöpfungen, als Schlußglied einer art- und lebensgesetzlich gebundenen Kunstentwicklung, die als Ganzes begriffen den geistigen Ort und den Aussagewert der einzelnen Symbole objektiv zu bestimmen erlaubt. Die Neu-

[1] Die Besprechung ist schon 1944 geschrieben, damals aber nicht mehr zum Druck gelangt. Sie erscheint hier in unveränderter Form. Auch von der Sache her ließ sich das rechtfertigen, da die Goethe-Forschung in der Zwischenzeit von Emrichs gewichtigem Werk noch kaum Notiz genommen hat. Welchen Ort und welche Funktion ich der von Emrich versuchten Betrachtungsweise im Raum der künftigen Goethe-Erkenntnis angewiesen sehe, deutet der Schlußabsatz meines in diesem Heft veröffentlichten Vortrags über „Goethes Verwandlungen“ an.

artigkeit solcher „Schichteninterpretation" (wie sie Emrich auch nennt, mit nicht sehr treffendem Ausdruck) wird etwas zu stark betont, denn sie hat für Einzelprobleme im Umkreis der Goethe-Wissenschaft schon Vorgänger. Doch wird man dem Verfasser zubilligen müssen, daß sie keiner vor ihm so systematisch durchgeführt und für eine *Faust*-Deutung großen Stiles eingesetzt hat. Der Gesichtspunkt, den uns Emrich damit aufschließt, ist ohne Zweifel von entscheidender Wichtigkeit; und er fügt sich aufs glücklichste in die langsam wachsende Reihe von Bemühungen, die darauf abgestellt sind, die künstlerische Schöpfung aus ihrem ureigensten Existenzgrund zu verstehn. Gerade deshalb darf es bedauert werden, daß Emrich sich abermals, wie gegen die Vergangenheit so nun auch gegen die Zukunft, mit übersteigerter Programmatik absondert, indem er die Lösung des Goethischen Gesamträtsels, die notwendige Umgestaltung unseres Goethebildes von seiner Methode abhängig macht (S. 37). Ich denke, es gehört auch zu den Einsichten, die wir uns teuer erkauft haben, daß Methoden Arbeitshilfen, aber keine Zauberstäbe sind und daß uns selbst die beste Methode unfrei macht, sobald wir ihr Autonomie und Alleinrecht einräumen. Die Goethe-Welt, ja das Goethe-Werk erschöpft sich nicht in Symbolen; und das symbolgenetische Verfahren, so außerordentlich fruchtbar es auf dem ihm zugemessenen Felde zu sein verspricht, würde umgekehrt eine unendliche Verarmung unseres Goethe-Verständnisses zur Folge haben, wenn es die Schlüsselgewalt über die Goethische Daseinstotalität in Anspruch nähme. Wir wollen uns lieber bewußt halten, daß wir nie genug an Organen in uns ausbilden können, um die unheimliche Lebensfülle dieses Geistes zu begreifen. Nietzsche hat Goethe mit tiefem Recht eine Kultur für sich genannt: ihren Inhalt und Umfang zu ergründen und ihrem Strahlungskern nahezukommen, erfordert die Bereitschaft zu vielen Wegen und eine beharrliche Kraft der Anverwandlung an die tausend Aspekte, unter denen sich Goethes historische Leistung uns offenbart und hinter denen sich sein Wesensgeheimnis verbirgt. Da Emrich von seinem methodischen Standort aus eine umfassende Goethe-Darstellung plant (S. 520), sind diese Bemerkungen vielleicht um so weniger überflüssig.

Das vorliegende Buch als solches zu charakterisieren, ja auch seinen Ertrag für die künftige *Faust*-Deutung praktisch nutzbar zu machen, ist nicht leicht. Emrich hat ein erstaunlich umfangreiches Material verarbeitet: nicht weniger als das Goethische Gesamtwerk nebst Tagebüchern, Briefen und Gesprächen; er hat für eine Reihe von Dichtungen, nicht nur für den *Faust*, die Lesarten und Paralipomena herangezogen. Diese gewaltige Textmasse setzt er ein, um die Vorgeschichte der *Faust*-Symbole ebenso wie ihre internen Varianten bis in die feinsten Verästelungen aufzudecken; und es gelingt ihm, ein überraschend dichtes Gewebe von Verwandtschaften nachzuweisen. Darüber hinaus ergibt sich — fördernd oder mindestens anregend — eine stattliche Menge von Exkursen über andere Goethische Werke und von Erörterungen allgemeiner Goethe-Probleme. Denn Emrich ist nicht nur belesen; er verfügt auch über eine ungewöhnliche geistige Energie und Kombinationsgabe; er verbindet philologischen Ernst mit dem Trieb zu philosophischer Durchdringung und mit der Fähigkeit zu philosophischer Begriffsbildung. So wirbt er ebenso um die künstlerischen Objekte wie um das Schwebend-Unsagbare ihres innersten Bedeutens, und er vermag da zuweilen in Vorgänge und Zusammenhänge hineinzuloten, die bisher kaum so ins Blickfeld getreten sind. Darüber zu berichten, ist schon der Sache nach im Rahmen einer Anzeige unmöglich. Aber auch die auf der eigentlichen Marschroute liegenden Ergebnisse sichtbar zu machen, ist

schwierig. Denn einmal schreibt Emrich eine Sprache, die in ruhelosen, oft verwickelten Abstraktionen um die Dinge kreist und eine Beziehung nach der andern aus ihnen hervorholt, so daß wir fast in jedem Falle vor einer fächermäßig entfalteten Summe von Aussagen stehn, die abschließend zusammenzuordnen uns meist überlassen bleibt. Auch breitet der Verfasser vielfach die gleichen Motivbestände und Erwägungen an einer Reihe von Stellen aus, dem Gang des Textes folgend, mit Wiederholungen, Verweisen, aber auch unter immer wechselnden Lichtern. Ein weiteres System von Vor- und Rückgriffen erwächst aus seinem Aufbauprinzip: er gibt eine Entstehungsgeschichte des *Faust II*, aber im Rahmen einer szenenmäßig vorschreitenden Analyse des fertigen Werkes. Im Verein mit der die Einzelinterpretation beherrschenden Ausführlichkeit tragen all diese Umstände zu dem starken Umfang des Bandes bei, der durch größere Knappheit zweifellos an einprägsamer Wirkungskraft gewonnen hätte und jetzt trotz des doppelten Inhaltsverzeichnisses (eingangs und in den Anmerkungen) bei mangelndem Sachregister mühsam zu überschauen ist. Hinzu kommt endlich, daß Emrich gerade die grundsätzlichen, einrahmenden Teile seines Buches selber relativierend einschränkt (S. 12). Von der Einleitung (über die Forschungslage) und dem ersten Kapitel (über die Schichtung des Gesamtwerkes und die innere Struktur des dichterischen Bildes bei Goethe) sagt er, daß beides „heuristischen, nicht faktischen Wert" habe; und vom letzten, sechsten Kapitel (über die Schichtung des vierten und fünften Aktes und den eigenen Daseinsentwurf Goethes), daß er „aus unaufhebbaren inneren Gründen nicht die Ergebnisse, sondern Ausblicke auf weitere Forschungsmöglichkeiten" liefere. Für die eigentlichen Resultate verweist er den Leser ausdrücklich auf die Einzelbetrachtung der Kapitel II—V zurück. So werden auch wir uns im wesentlichen damit begnügen müssen, aus diesen Kapiteln einige prägnante Züge und Linien herauszustellen.

Emrich bekennt sich mit Entschiedenheit zu den ‚Anti-Unitariern'; und darin, daß er unsere Einsicht in die totale Strukturverschiedenheit von *Faust I* und *II* erfolgreich vertieft und befestigt, ist m. E. eins der wertvollsten Erträgnisse seines Buches zu sehen. Er vermag in der Tat zu erhärten, daß im zweiten Teil der Dichtung ein verwandelter Faust und ein verwandelter Mephisto vor uns steht; daß beide Gestalten in den Dienst von übergreifenden Bedeutungszusammenhängen treten, von denen im ersten Teil noch keine Rede war; daß die *Faust*-Welt aus einem Aktionsraum des subjektiv-titanischen Charakters zum Erscheinungsfeld von objektiven (symbolisch verkörperten) Natur-, Geschichts- und Kunstvorgängen geworden ist. Er zeigt im zweiten Kapitel an der Eingangsszene des ersten Aktes, wie erst während der Arbeit in Goethe die Abkehr vom alten Thema und die Hinwendung zum neuen Organisationsplan sich vollzieht. Während die anfänglichen Entwürfe das Versuchungsschema fortsetzen, wie es von der Sage her die ursprüngliche *Faust*-Konzeption bestimmte, bereitet die endgültige Fassung den Helden zum Übertritt in die „höhere Welt" der überpersönlich-zeichenhaften Begebenheiten. (Emrich macht auch mit Nachdruck darauf aufmerksam, wie in den späteren, z. T. früher entstandenen Partien fast durchweg die Anklänge an die einstige Versuchungsmotivik getilgt werden, und schlägt damit der Einheitsthese Rickerts weitere wichtige Stützen weg.) Und hier an der Eingangsszene bewährt Emrich nun zum erstenmal sein Verfahren; er weist auf, daß ihr gesamter Aussagegehalt sich in vier großen Symbolen befängt, die das neue Schaffensprinzip des *Faust II* bezeugen und zugleich die „Achse bilden, auf der sich das Werk vom ersten Teil hinüber zum zweiten Teil dreht" (S. 77): Schlaf, Lethe, Sonne und Regenbogen. Er geht ihren Vor-

formen bei Goethe nach und gewinnt ihnen eine Fülle von Sinnfunktionen psychologischer, weltanschaulicher, kunstästhetischer Artung ab, die einmal Licht werfen auf den in Faust sich vollziehenden Umbruch (Verjüngung und Wiedergeburt; Abspaltung eines „andern Selbst", in dem sich transsubjektive Urbilder des eigenen Wesens abspiegeln), zum zweiten auf die ethischen und geschichtsphilosophischen Ideenhintergründe der folgenden Akte (Wille und Tat; Tat und Geschichte; Vergangenheit und Gegenwart), zum dritten auf die opernhafte Kunstform des *Faust II*. (Hier findet Emrich überraschende Brücken zu Goethes meist allegorisch ausgesprochener Operntheorie, wonach die Oper als ein zwischen der elementaren und der göttlichen Sphäre schwingendes Spiel das Außermenschlich-Unbedingte im Lebens- und Geschichtsraum versichtbart.)

Auf solche Weise werden dann in Kapitel III—V die Symbole der ersten drei Akte analysiert und eine Vielzahl bisher meist unbeachteter, unterirdischer Verflechtungen mit Gestalten und Motiven früherer Goethe-Werke freigelegt — wobei immer der besonnene Grundsatz leitend bleibt, „daß die Bilder Funktionen sind und nicht Inhalte" (S. 507). Emrich führt eine Rettung der Mummenschanz in großem Stile durch, indem er hinter dem scheinbaren Gaukelwesen des Blumen- und Früchtespiels, der Schatz- und Goldsymbolik, des Flammenzaubers ein tiefgreifendes Ringen um gesellschaftliche und staatliche Probleme nachweist. Er setzt die Plutus-Maske mit *Divan*-Motiven in Verbindung und zeigt, wie Faust in ihr neben der nur noch stoffbedingten Magier-Rolle Strukturzüge des Dichters übernimmt. Er stellt vor allem einen umfassenden dichtungsgenetischen Stammbaum auf, der von Mignon zum Knaben Lenker, zu Homunculus, zu Euphorion, ja bis zu den seligen Knaben des fünften Aktes durchgeht und auf verschiedenen Stufen immer auf die Verleiblichung des Genius der Poesie tendiert; auf ein Urphänomen also, dem gegenüber die zeitgeschichtlichen und einschränkenden Bezüge etwa der Euphorion-Gestalt für zweitrangig erklärt werden. Ebenso erhalten wir reiche Aufschlüsse über die weitverzweigten Bedeutungswurzeln der klassischen Walpurgisnacht; über die biologisch-geschichtlich-ästhetischen Konzeptionen, die dem ganzen Reigen antiker Fabelgeschöpfe zugrundeliegen; insbesondere aber der Phorkyas-Maske Mephistos und der Eros-Feier am Ende des zweiten Aktes. (S. 353: „Der scheinbar darwinistisch-naturphilosophische Ansatz des Homunkulus führt in Wirklichkeit in ein elementar kunstgenetisches Problem".) Im Helena-Akt gewinnt diese ganze Beweisreihe ihr inneres Ziel. An seinen Symbolen entwickelt Emrich nicht nur die tiefsten Fragen von Goethes Ästhetik; er macht vor allem den Wandel klar, der von der hochklassischen Helena-Intention zu der Altersfassung führt. Sie offenbart ein neues Verhältnis zur Antike, wie es schon in der klassischen Walpurgisnacht vorklang (S. 326: „Ursprung ist das primäre Zeichen von Antike, nicht Schönheit"); sie zeigt den Gegensatz von Altertum und Neuzeit aufgehoben in einer geschichtsmetaphysischen Verschränkung der Zeitstufen und in einer polaren Ergänzung der antiken und nordisch-deutschen Welt; sie konstituiert das Schöne, einst absolut gesetzt, nunmehr aus einer eigenartig-tiefsinnigen Zusammenschau von normativen und historischen Gesichtspunkten.

Diese skizzenhaften Bemerkungen können von dem Überreichtum, den Emrich fast sinnverwirrend vor uns ausbreitet, im Grunde kaum etwas ahnen lassen. Aber sie haben wohl wenigstens leise das Generalthema vorgedeutet, das der Verfasser in den drei ersten Akten des *Faust II* gestaltet sieht und um dessen folgerechten Aufriß es ihm bei allen Einzeldarlegungen geht. Er begreift die drei Akte als eine Dichtung über

die Dichtung selbst; als eine großartige biogenetische Entfaltung des Kunstphänomens aus der Gesamtheit seiner naturhaften und geschichtlichen, ästhetischen und metaphysischen Bedingungen; gewissermaßen als eine symbolische Stenographie der Kunstüberzeugungen des alten Goethe. Und er legt nun im Zuge dieses Leitgedankens die ersten beiden Akte als eine systematische Wegbereitung, eine Sammlung der Aufbauelemente für den dritten aus; oder (dichterisch gefaßt) als einen Glied um Glied entwickelnden Wachstumsprozeß, aus dem dann in Helena die höchste Erfüllung hervortritt. Die weitere *Faust*-Forschung wird sich mit der Emrichschen These ernsthaft auseinandersetzen müssen, die viel Bestechendes und manches Fragwürdige hat. Das größte Bedenken scheint mir darin zu liegen, daß der Verfasser vom dritten zum vierten Akt eine abermalige scharfe Zäsur zu setzen genötigt ist. Das Kunstthema hat sich „am Ende des dritten Aktes restlos erschöpft und wird nunmehr in den zwei letzten Akten anderen Problemstellungen weichen" (S. 431). Emrich versucht zwar nachträglich wieder eine gewisse Verklammerung zu schaffen, indem er dem Ringen der ersten drei Akte um die Verewigungsmöglichkeit der Kunst (im Strom des Vergänglichen) als Gegenstand der beiden Schlußakte die ethische Parallelfrage nach der Verewigungsmöglichkeit der menschlichen Tat (im irdisch Beschränkten) zur Seite stellt. Und er bezeichnet am Ende „die Formung und Verewigung des Genius" als das Leitthema des gesamten *Faust II* (S. 496). Aber das besagt doch meinem Eindruck nach eine rein formale Vermittlung. Auch methodisch gesehen, ist mit dem dritten Akt der Höhepunkt von Emrichs Beweisführung überschritten, wie er wohl selber fühlt (s. oben). Mit den beiden letzten Akten kommt er nicht mehr recht eigentlich zu Rande, obwohl er sein sechstes Kapitel mit besonders weitgespannten Ansprüchen eröffnet. Er vermag zwar noch dem vielverkannten vierten Akt beachtliche neue Deutungen abzugewinnen. Aber der Schlußakt bietet seinem Verfahren nicht mehr ausreichende Ansatzpunkte und läßt doch sehr eindringlich spüren, daß er andersgeartete Verständniskategorien, zumindest ergänzend, fordert. So läuft trotz alles Scharfsinns, der sich bis zuletzt nicht verleugnet, die Untersuchung in ein Finale von merklicher Unschärfe aus. Hervorzuheben bleibt indessen, daß es Emrich durchweg gelingt, für den so oft diskutierten Ausfall gerade der scheinbar unentbehrlichen Schlüsselszenen (Hadesfahrt, Belehnung, himmlisches Gericht u. a.) von seiner Betrachtungsweise her zumindest beachtliche Argumente vorzubringen.

Wie im Grundriß des Ganzen, so wäre auch in den Einzelheiten des Ausbaus unendlich vieles erörterungswürdig. Der Verfasser hat eine beneidenswerte Gabe, hinter der bescheidensten Textstelle einen weiten Horizont zu erspähen, zwischen den entferntesten Punkten Verbindungsbahnen zu sichten, die verwehtesten Sinnspuren zu erwittern. Aber er übertreibt diese Fähigkeit gelegentlich. Dann nimmt die Art, wie er Motive verknüpft, Zitate ineinander spiegelt, Bedeutungen aufreiht, einen virtuosen Charakter an und endigt in rein dialektischen Abläufen. Dann wird Goethe zum barocken Emblematiker oder zum orientalischen Phantasiekünstler, dem „bei allem alles einfällt" (wie Goethe selber in den *Noten und Abhandlungen zum Divan* den Hafis-Typus so treffend kennzeichnet). Immer wieder trägt solch Hang zum Überkombinieren ein unruhiges Zwielicht in die Darlegung hinein. Nur ein Beispiel sei genannt: die haltlose Parallele, die Emrich zwischen dem fest bestimmten Bild vom schlafenden Pan (in der Mummenschanz) und einer kaum hauchartig anklingenden Stelle in *Des Epimenides Erwachen* zieht (S. 238). Selbst im verarbeiteten Tatsachenmaterial ist trotz

Emrichs philologischer Bemühung nicht alles einwandfrei: ein entstelltes Zitat aus der *Seligen Sehnsucht* sei herausgehoben (S. 89), oder die nicht unwichtige Datierungsdifferenz zum *Faust*-Paralipomenon 100 (S. 157 und 521), oder die Behauptung von dem unvollendeten *Proserpina*-Monodram (S. 293). Frühere Goethische Äußerungen und Werke müssen sich zuweilen vom *Faust* her eine recht abwegige Interpretation gefallen lassen: so etwa der Fasanentraum (S. 235), oder der *Wilhelm Meister*, in dem Emrich nicht nur Mignon als Genius der Kunst, die Gräfin und Natalie als Stufen der Poesie, sondern sogar den Helden persönlich als Inkarnation des Dichters auffaßt (S. 182—192). Auch die allgemeinen Folgerungen, die Emrich aus seiner Symbolanalyse ableitet, verzeichnen manchmal beträchtlich die Maße. Das gilt für gewisse Bemerkungen über die Kunstlehre Goethes (S. 105) und über seinen Geschichtsbegriff (S. 140 bis 155), denen freilich an andern Stellen Berichtigendes zur Seite tritt. Und ebenso gilt es — hier durchgehend — von Emrichs Urteilen über die Goethische Hochklassik, die er als ästhetisch-introvertiert und als schroff dualistisch gerichtet verkennt (S. 367 bis 372 und sonst).

Aber all diesen Mängeln steht doch mit ausschlaggebendem Gewicht die unleugbare Fülle an positiven Aufschlüssen und an weiterschwingenden Anregungen gegenüber — sowohl für den *Faust* wie für Goethes Werk und Weltschau im ganzen. Noch einmal muß bedauert werden, daß davon kein Besprecher, so wie das Buch beschaffen ist, mehr als schattenhafte Vorstellungen vermitteln kann. Um wenigstens einige, wahllos herausgegriffene Resultate anzudeuten, denen über das engere Thema hinweg eine grundsätzliche Wichtigkeit zukommt, sei hingewiesen auf die 'Rettung', die Emrich den Goethischen Maskenzügen zuteil werden läßt (sie treten durch seine Symbolforschung in ein ganz neues Licht und liefern ihr auch ihrerseits für das Verständnis des *Faust II* eine stattliche Menge Belegmaterial); ferner auf die Herausarbeitung des sogenannten ‚Welttheatermotivs' und seiner durchgehenden Rolle in Goethes Seinsschau; endlich auf die zahlreichen Stellen, wo weit über unsere bisherige Kenntnis hinaus der triadische Rhythmus (von Ursprung, Abfall und Heimkehr; von Naturgrund, Verfremdung und Erneuung) als Urprinzip des Goethischen Geschichtsdenkens versichtbart wird. Auf die großen geistesgeschichtlichen Zusammenhänge dieses Prinzips, das von Rousseau her die gesamte Deutsche Bewegung beherrscht, ja in die chiliastische Geschichtsmetaphysik des Mittelalters zurückführt, geht Emrich freilich im Rahmen seiner Methode so gut wie gar nicht ein.

Was immer wieder warm berührt und für das Buch einnimmt, das ist die verehrende Haltung, aus der es stammt und von der es zeugt. Wievielmehr gerade für die Durchdringung des Goethe-Reiches solche ehrfürchtige und hingabewillige Liebe zu leisten vermag als ein kühl sich distanzierendes und von außen urteilendes Geschichtsrichtertum, wird hier aufs eindringlichste offenbar. Der Verfasser sieht in Goethe nicht einen Gewesenen, sondern den Gegenwärtigen, ja den Kommenden, von dem wir wachsenden Reichtum empfangen und dessen tiefste Erkenntnisse noch heute ihrer Entsiegelung harren. Er ist der Meinung, daß die in den Bildern des *Faust II* entwickelten „Aufbaugesetze alles künstlerischen, natürlichen und geschichtlichen Werdens" geeignet seien, unser Bewußtsein vom Verhältnis zwischen Kunst, Biologie und Historie entscheidend neu zu bestimmen (S. 11); und er erhofft als letzte Frucht eines echten Begreifens von Goethes Alterswerk, daß aus dieser Symphonie über das Thema der Schöpfung „der Quell einer neuen Schöpfung" hervorbreche (S. 515). Mag das eine

kühne Hoffnung sein, so ist sie doch zumindest beglückend und fruchtbar für den, der sie hegt; und wir wünschen dem Verfasser, daß ihm gegönnt sei, in solchem Geiste mit der hier gezeigten Kraft und Feinheit des Denkens und Ergründens, und aus fortschreitend geklärter Anschauung, unserer Wissenschaft weitere Gaben zu schenken. Daß hier wirklich ein Eigener spricht, der Pfade in Unbetretenes findet, ist jetzt schon sicher.

Hamburg Hans Pyritz

AUS DEM INHALT DER FOLGENDEN HEFTE

Bereits vorliegende Beiträge behandeln u. a.: die deutsche Kernfabel des Herzog Ernst-Epos (Hans Neumann); das Leid in den Dichtungen Hartmanns von Aue (Friedrich Maurer); ein Altersgedicht Klopstocks (Alfred Kelletat); Herders Plan einer deutschen Akademie (Hans Tümmler); Goethes Tasso (Erich Hock); Goethes Vorspiel auf dem Theater (Oskar Seidlin); die Judenbuche der Annette von Droste-Hülshoff (Richard Hauschild); das Abenteuermotiv bei Gottfried Keller (Paul Wohlfarth); das Romanschaffen Ludwig Thomas (Siegfried Beyschlag); die dichterische Welt des Engländers Joseph Conrad (Paul Wohlfarth); das Werk des Dänen Jacob Paludan (Siegfried Beyschlag); Deutschland als Geburtsstätte der ungarischen Literaturwissenschaft (Julius von Farkas). Hinzu kommen textkritische Studien zu Hofmannsthal und Rilke (Ernst Zinn), Quellenmitteilungen zu Heinrich von Kleist (Robert Mühlher) und E. T. A. Hoffmann (Klaus Kanzog), Nachträge zu Goethes und Heines Gesprächen (Hermann Kügler), Forschungsberichte zum Waltharius-Problem (Karl Stackmann) und zur englisch-amerikanischen Germanistik (August Closs), ferner eine Reihe von Rezensionen.

In Aussicht gestellt sind u. a. weitere Beiträge zur mittelalterlichen Literatur (Hermann Schneider), Aufsätze über Fritz Stolberg und den Emkendorf-Kreis (Detlev W. Schumann), Faustsymbol und Faustidee bei Goethe (Carl Roos), Eichendorff (Richard Alewyn), Hebbels Genoveva (Kurt May), Nietzsches Lyrik (Herbert Seidler), das Problem des Surrealismus bei Gerhart Hauptmann (Ernst Alker), Rainer Maria Rilke (Rudolf Steinmetz), Methodenfragen der Biographie (Friedrich Sengle). Ferner Mitteilung unbekannter Briefe von Bürger (Kurt Schreinert) und unveröffentlichter Gedichte von Arnim (Werner Milch), eine Kafka-Bibliographie (Klaus Kanzog); endlich neben Einzelbesprechungen wichtiger Neuerscheinungen zusammenfassende Forschungsberichte über neuere Wieland-Literatur (Victor Michel), den Stand der Faust-Deutung (Richard Alewyn), die österreichische Literaturgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts (Kurt Vancsa), das wissenschaftliche Schrifttum zur deutschen Gegenwartsdichtung (Werner Milch); dazu die Fortsetzung des Berichtes über englisch-amerikanische Germanistik (August Closs).

Außer den hier genannten und den im ersten Heft bereits vertretenen Fachgenossen haben noch eine größere Reihe in- und ausländischer Gelehrter ihre Mitarbeit eingeleitet oder zugesagt.